

# Å fortelle sanne fortellinger

En kvalitativ studie av bruken av litterære virkemidler i journalistiske tekster



**Kjersti Rustand**  
**Master i journalistikk**  
**Universitetet i Oslo/ Høgskolen i Oslo**  
**Våren 2011**



## **Sammendrag:**

De siste årene har enkelte journalister gjort seg bemerket ved å skrive reportasjer som i uttrykk likner skjønnlitteratur, men som er beskrivelser av virkelige hendelser, og som således gir seg ut for å være journalistikk. Min problemstilling for denne oppgaven er derfor: På hvilken måte utfordrer bruken av litterære virkemidler konvensjonelle krav til sannferdig gjengivelse av virkeligheten i journalistikken? Min metodiske tilnærming har vært tekstanalyse av fire strategisk utvalgte reportasjer. Deretter ble funnene fra analysene tatt videre inn i en kritisk diskusjon med de fire journalistene: Simen Sætre, Kjetil Østli, Kristiane Larssen og Bjørn Olav Nordahl.

Mine funn tyder på at journalistene benytter fortolkning og analyse for å nå dypere ned i den kompleksiteten som de fenomenene de tar for seg, rommer. Journalistene bryter med sentrale elementer innenfor det tradisjonelle objektivitetskravet, og skriver isteden journalistikk preget av subjektivitet. Fordi det benyttes ukonvensjonelle metoder og virkemidler, kan man hevde det er særdeles viktig at journalistene synliggjør kildegrunnlag og fremgangsmåte. Hvis ikke, kan dette potensielt sett utfordre både sannhetskravet og kontrakten med leseren. På bakgrunn av min studie antyder jeg et behov for å komme frem til noen felles krav som de litterære journalistene bør tilfredsstille i ulike faser av sitt arbeid, slik at de kan fremstå som kompetente og profesjonelle med hensyn til sannhetskriteriet. Rammeverket bør inneholde retningslinjer omkring bruk av subjektivitet i journalistikken, og problematikken rundt leserens krav til verifikasjon.

## **Abstract:**

In recent years, some journalists have made their mark by writing articles that in expression seems like fiction, but which are descriptions of real events, and therefore journalism. My question for this paper is: In what way does the use of literary devices challenge conventional claims to representing reality truthfully in journalism? My methodological approach has been textual analyses of four strategically selected articles, and then I have discussed the findings with the four journalists who have written them: Simen Sætre, Kjetil Østli, Kristiane Larsen and Bjørn Olav Nordahl.

My findings suggest that the journalists are using interpretation and analysis in order to reach deeper into the complexity of their texts phenomena. The journalists challenge traditional standards of objectivity, and instead they write journalism based on subjectivity. Because of their use of methods and literary devices that are not commonly applied in news stories, one can argue that it is important that the journalists reveal their sources and display their methods and procedures. Failure to do so could potentially challenge both the claim to truthful representation and the contract with the reader. Based on my studies I suggest that there is a need for a common framework that the literary journalists should relate to in different phases of their work, in order to be perceived as competent and professional with regard to the criterion for truth. The framework should include guidelines to using subjectivity and the reader's requirements for verification.

Først og fremst vil jeg rette en takk til mine fire informanter Simen Sætre, Kjetil Østli, Kristiane Larssen og Bjørn Olav Nordahl, for at dere tok dere tid til å svare på mine kritiske spørsmål, og samtidig har latt meg analysere deres tekster med et kritisk blikk.

En stor takk til min veileder, Harald Hornmoen, for god, omfattende og hyggelig veiledning, og for alle de konstruktive tilbakemeldinger.

Takk til Kristin Rannem for din røde rettepenn!

Takk til alle på skrivestua, som har gjort masteren til noe sosialt, fremfor en totalt ensom prosess. Hvem skal jeg nå løse VG-quizen med?

Og til slutt en takk til alle dere andre som har holdt ut med mitt mastersnakk og min klaging - og likevel oppmuntret meg. Fra nå av kan vi godt snakke om andre emner også!

Kjersti Rustand

Oslo, 29. juni 2011.

*«Enhver tekst som vil uttrykke noe om andre menneskers liv,  
må forsøke å trenge inn i deres livsverden».*

(Bech-Karlsen, 1998, s. 21)

## Innholdsfortegnelse

<b>1. Som litteratur, men sant?</b>	<b>1</b>
<i>Journalistikk med litterære virkemidler</i>	1
<i>Problemformulering</i>	3
<i>Tidligere forskning og teori – og min plass i landskapet</i>	3
<b>2. Fortellende eller litterær, ny eller gammel?</b>	<b>5</b>
<i>Litterær featurejournalistikk</i>	6
<i>Dagens litterære journalistikk</i>	7
<b>3. Det konvensjonelle kravet til sannhet</b>	<b>9</b>
<i>Historier om virkeligheten</i>	10
<i>Et objektivt syn på verden</i>	11
<i>Journalistikk som virkelighetens speil eller som sosial konstruksjon?</i>	16
<i>Kan objektivitet egentlig oppnås?</i>	18
<i>Oppsummering</i>	18
<b>4. De metodiske rammer</b>	<b>20</b>
<i>En sirkulær prosess</i>	20
<i>Valg av journalister – og reportasjer</i>	21
<i>Kvalitative metoder</i>	23
<i>Analyse av reportasjer</i>	24
<i>Kvalitative intervjuer</i>	28
<b>5. Tekstanalyse:</b>	<b>31</b>
<b>«Historien om Nicole (23): En thriller om kroppen» av Kjetil Østli</b>	<b>31</b>
<i>Kontekst</i>	31
<i>Sjangertilhørighet</i>	32
<i>Fortellervinkel</i>	33
<i>Fri, indirekte tale</i>	35
<i>Rekonstruksjon</i>	36
<i>Oppsummering</i>	37
<b>6. Tekstanalyse: «Livet etter ulykken» av Kristiane Larssen</b>	<b>39</b>
<i>Kontekst</i>	39
<i>Sjangertilhørighet</i>	39
<i>En utvidet offerrolle</i>	42
<i>Fortid og rekonstruksjon</i>	42
<i>Et ladet språk</i>	43
<i>Journalistikk som redigert virkelighet</i>	45
<i>Oppsummering</i>	46
<b>7. Tekstanalyse: «Claus dro forbi» av Simen Sætre</b>	<b>47</b>
<i>Kontekst</i>	47
<i>Sjangertilhørighet</i>	47
<i>En subjektiv fremstilling</i>	48
<i>På jakt etter dypere sannhet</i>	50
<i>Åpenhet i forhold til kilder</i>	51
<i>Virkelighetseffekten</i>	52
<i>Oppsummering</i>	53
<b>8. Tekstanalyse: «Smørebukken» av Bjørn Olav Nordahl og Knut Gjernes</b>	<b>54</b>
<i>Kontekst</i>	54

<i>Sjangertilhørighet</i>	55
<i>Fortellervinkel</i>	56
<i>Detaljerte beskrivelser, samt utelatelse av detaljer</i>	56
<i>Rekonstruksjon av kontroversiell informasjon</i>	58
<i>Kontroversiell og konvensjonell skrivestil</i>	59
<i>Undersøkende metoder versus litterære virkemidler</i>	61
<b>9. Bruk av litterære virkemidler i praksis</b>	<b>63</b>
<i>Informantenes bakgrunn</i>	63
<i>Fire om litterære virkemidler</i>	64
<i>En større sammenheng</i>	65
<i>Å beskrive en kompleks virkelighet</i>	67
<i>Foreløpig oppsummering</i>	68
<i>Subjektivitet som ærligere form?</i>	68
<i>«Skjult» tilstedeværelse</i>	71
<i>«Skjulte» kilder</i>	72
<i>Synlig rekonstruksjon?</i>	73
<i>Det store bilde</i>	74
<i>Stemninger og følelser kan vanskelig verifiseres</i>	77
<i>Gravstøttejournalistikk?</i>	79
<i>Oppsummering</i>	80
<b>10. Virkemidlenes utfordringer</b>	<b>82</b>
<i>Å grave etter informasjon</i>	82
<i>En journalistikk preget av subjektivitet</i>	84
<i>Tilstrekkelig verifikasjon?</i>	87
<i>Troverdighet til teksten</i>	89
<i>Problematikken omkring kildevern</i>	89
<i>Ingen enkel problemstilling</i>	90
<i>Journalisters moral fordrer ikke nødvendigvis god journalistikk</i>	91
<b>11. Konklusjon</b>	<b>94</b>
<b>Litteraturliste</b>	<b>97</b>
<b>Vedlegg 1: Reportasjer benyttet i analyser</b>	<b>105</b>
<i>Historien om Nicole (23): En thriller om kroppen</i>	105
<i>Livet etter ulykken</i>	113
<i>Claus dro forbi</i>	117
<i>Smørebukken</i>	131
<b>Vedlegg 2: Intervjuguide</b>	<b>142</b>
<i>Spørsmål til Kjetil Østli</i>	142
<i>Spørsmål til Kristiane Larssen</i>	144
<i>Spørsmål til Simen Sætre</i>	146
<i>Spørsmål til Bjørn Olav Nordahl</i>	148





## 1. Som litteratur, men sant? - en introduksjon

Da jeg fikk vite at han egentlig hele tiden hadde ønsket å være kvinne, sto jeg overfor en merkelig blanding av følelser. Den «korrekte» tanken ville være at han måtte velge dette selv, gå den veien han følte for. Vi må være tolerante mennesker, akseptere andres valg. Kvinneklærne og sminken er bare innpakning. Det mennesket vi kjente som Claus Jørgen, vil alltid være det samme mennesket. Man må være åpen, etc. etc.

Alt dette skulle jeg tenkt, men under der igjen fantes andre, udefinerte tanker som jeg ikke klarte å fortrenge. Mennesket jeg trodde var fullkomment og helt, hadde hele tiden lurt oss. Hvorfor kunne han ikke leve ut den han var, som Claus? Ville han jamme, så kunne han da jamme. Ville han lage film, så kunne han lage film. Hvorfor trengte han da dette andre? Gitt at sminke og kjoler er staffasje, at innpakning er irrelevant, hvorfor måtte han da trekke på seg disse dameklærne?

(Utdrag av «Claus dro forbi» av Simen Sætre, 2010)

Det overstående utdraget er hentet fra reportasjen «Claus dro forbi» av Simen Sætre. Sætre forsøker i denne teksten å komme nærmere og forstå sin gamle lærer som har skriftet kjønn og blitt kvinne. I motsetning til nyhetsjournalistikken, hvor journalisten stort sett forholder seg til hendelser hentet fra den offentlige sfære, tar Sætre oss med inn i Claus sitt privatliv, hverdagsliv og følelsesliv - og til tider er han brutalt ærlig.

De siste årene har enkelte journalister skilt seg ut i norske aviser og magasiner ved at de benytter seg av en mer litterær stil. De aktuelle journalistene går tettere på, er mer personlige og «(...) bevege[r] seg inn i vanlige menneskers liv og (...) hverdag» (Larssen, 2009, s. 2). I uttrykk likner historiene skjønnlitteratur, men konteksten tilsier noe annet. Dette er beskrivelser av virkelige hendelser, og gir seg således ut for å være journalistikk. Den skjønnlitterære stilen er med på å trekke leseren inn i teksten, samtidig som lesernes forståelse av at dette handler om virkelige mennesker, kan gjøre opplevelsen sterkere. Formen kan således sies å være en måte både å underholde og informere på, på samme tid. Likeledes kan den litterære stilen ses som en motsats til den raske og upersonlige nettjournalistikken.

### Journalistikk med litterære virkemidler

Årsaken til det litterære uttrykket, er en utbredt bruk av *litterære virkemidler* hentet fra skjønnlitteraturen. I tillegg benytter journalistene seg gjerne av fortellingen som form, fremfor nyhetstrekanten, for å få frem sitt budskap. Martin Eide hevder at «[e]n bevisst bruk av litterære virkemidler gir reportasjen estetiske kvaliteter. Det blir godt lesestoff. Det blir som litteratur, men sant (...)» (Eide, 2004, s. 96). Det litterære preget oppstår altså på bakgrunn av litterære teknikker, ikke fiktive hendelser. En definisjon av «litterære virkemidler» kan derfor være: En bevisst bruk av språklige og stilistiske virkemidler hentet fra skjønnlitteraturen. De journalistene som i stor grad arbeider med å kombinere disse fortellerteknikkene med de

journalistiske metodene, kan følgelig defineres som litterære journalister. Den amerikanske forskeren, John C. Hartsock, har litterær journalistikk som sitt spesialfelt. Han definerer den litterære journalistikken slik:

(...) literary journalism includes those narrative nonfiction texts written largely by professional journalists drafting rhetorical techniques commonly associated with the «realistic» novel and short story.

(Hartsock, 1998, s. 62)

Ifølge Hartsock utgjør den litterære journalistikken altså fortellende sakprosattekster, hovedsakelig skrevet av profesjonelle journalister. De benytter seg av retoriske teknikker, vanligvis beholdt den realistiske romanen og novellen, for å fortelle sine historier.

Spørsmålet er så: Hvordan påvirkes journalistikken av at man i stor grad benytter følelser, stemningsbeskrivelser og andre virkemidler som vanligvis er begrenset til skjønnlitteraturen? Jo Bech-Karlsen hevder journalister ikke kritikkkløst kan ta i bruk fiksjonens språklige virkemidler, uten at det gjør noe med den virkeligheten de forsøker å fortelle om (Bech-Karlsen, 2007b, s. 12). Grensen mellom fakta og fiksjon er ikke absolutt. Ifølge Bech-Karlsen er det heller snakk om en glideskala mellom det dokumentarisk holdbare og det spekulative i fiksjonen (Bech-Karlsen, 2007b, s. 228). Astrid Urdal utdyper dette i sin masteroppgave. Hun skriver:

Ettersom litterære virkemidler forbindes med fiksjon, og fiksjon forbindes med å omforme virkeligheten til det man måtte ønske og har behov for, ender man fort opp i et felt der grensen mellom fiksjon og fakta blir vanskelig å trekke, og da blir også begreper som sannhet og virkelighet interessante å diskutere.

(Urdal, 2005, s. 5)

Den amerikanske teoretikeren, Roy Peter Clark, omtaler også dette forholdet mellom fakta og fiksjon. Han fokuserer på at journalisten må forholde seg til «det som faktisk skjedde» og ikke lyve eller bedra leseren:

While subtraction may distort the reality the journalist is trying to represent, the result is still nonfiction, is still journalism. The addition of invented material, however, changes the nature of the beast. When we add a scene that did not occur or a quote that was never uttered, we cross the line into fiction. And we deceive the reader.

(Clark, 2006, s. 219)

Mens det å trekke fra er en del av journalistikken, er det altså ikke tillatt å legge til informasjon. Spørsmålet er imidlertid om det er her hovedutfordringen ligger. De færreste journalister går bevisst inn for å lure sine lesere. Og de som gjør det, blir forhåpentligvis avslørt relativt hurtig. Isteden kan man stille spørsmål ved om det faktisk er *mulig* å benytte seg av litterære virkemidler, og fortsatt opprettholde de journalistiske standardene. Kan det

være slik at litterære virkemidler senker kvaliteten på journalistikken? Eller kan man formidle virkeligheten bedre ved bruk av litterære virkemidler?

## Problemformulering

Kravet til etterrettelighet og sannhet er i utgangspunktet likt i all journalistikk. Samtidig er det grunn til å tro at den åpenbare relasjonen til sannhetskravet endres ved at journalister tar i bruk litterære teknikker fra litteraturen. Den problemstillingen jeg legger til grunn for min studie er derfor:

*- På hvilken måte utfordrer bruken av litterære virkemidler konvensjonelle krav til sannferdig gjengivelse av virkeligheten i journalistikken?*

Problemformuleringen tar utgangspunkt i at sannhetskravet *blir* utfordret, og utformingen av spørsmålet legger opp til en kvalitativ, eksplorerende studie.

## Tidligere forskning og teori – og min plass i landskapet

Innenfor det norske, litterære feltet er det især tre bøker som er relevante å trekke frem i sammenheng med denne masteroppgaven: *Åpen og skjult* av Jo Bech-Karlsen, *Stedets sjanger* av Steen Steensen og *Fortellende journalistikk i Norden* av Linda Dalviken. Alle de tre bøkene omhandler den litterære delen av featurejournalistikken, og dens potensielle utfordringer. Mitt inntrykk er imidlertid at man innenfor teori utviklet i Norge, gjerne diskuterer hvilke virkemidler som potensielt kan være problematiske, men at man i mindre grad har utforsket hva slags holdninger utøvende litterære journalister innehar. Hva er gjeldende praksis? Hva tenker journalistene om det de gjør? Steen Steensen går i noen grad inn på dette når han tar utgangspunkt i egen erfaring og med skrevne reportasjer, men han intervjuer imidlertid ikke de øvrige journalistene som han benytter eksempler av. I min studie ønsker jeg derfor å ta utgangspunkt i tekster som står på trykk i aviser og magasiner, og deretter snakke med de journalistene som har skrevet reportasjene, for å få deres synspunkt på utfordringene. Hensikten med prosjektet er ikke nødvendigvis å utforme et sett regler som journalistene skal følge, men å søke kunnskap i forhold til hvor utfordringene angående bruken av litterære virkemidler ligger. Mitt prosjekt vil være rettet mot den litterære reportasjen, hovedsakelig i den form og lengde som den innehar i aviser og i de tilhørende magasiner. Jeg har valgt å fokusere på denne typen reportasjer, til tross for at det er blitt skrevet en rekke litterære reportasjebøker de siste årene. Grunnen til det er både fordi tidligere

forskning allerede har gått nærmere inn på den litterære reportasjen i bokform (Urdal, 1995 & Larssen, 2009), og fordi jeg ønsker å se nærmere på de litterære virkemidlene i sammenheng med det journalistiske sannhetskravet. Det er da for meg naturlig å velge den mest sentrale arenaen for dette, nemlig avisen. Til tross for at reportasjebøker bør stemme overens med virkeligheten, kan man diskutere om de i praksis er underlagt andre forpliktelser da bøker utgis på forlag, og ikke nødvendigvis trenger å forholde seg til Vær Varsom-plakaten i samme grad som avisjournalistikken. Jeg skal ikke gå nærmere inn på denne problemstillingen, men legger den til grunn for valget av avis- og magasinreportasjer.

## **2. Fortellende eller litterær, ny eller gammel?**

### **- Et kapittel om begrepet litterær journalistikk**

Den svenske journalisten og forfatteren Jan Guillou beskriver den litterære journalistikken som «(...) en blandning mellom den eksakte journalistiken och några av litteraturens vanligaste grepp» (Guillou, 1989, s. 28). Jo Bech-Karlsen mener litterære journalister arbeider som undersøkende journalister på innsamlingsstadiet, men at de nærmer seg skjønnlitteraturen ved formuleringen av materialet (Bech-Karlsen, 1978, s. 27). Norman Sims fremhever at til forskjell fra mer konvensjonell journalistikk «(...) krever den litterære journalistikken en nedsenkning i komplekse, vanskelige temaer» (Sims, 1984, s. 3). Dessuten kommer journalistens personlige stemme gjerne til syne i teksten (Sims, 1984, s. 3). Litterære journalister tar altså i bruk virkemidler hentet fra fiksjonen for å skape gode fortellinger. De er først og fremst journalister, men kombinerer fortellerteknikker hentet fra skjønnlitteraturen med de journalistiske metodene.

En naturlig inngang til den litterære sjangeren, er gjennom New Journalism, en stil som oppstod i USA på 1960- og 70-tallet. New Journalism kan beskrives som et opprør mot datidens journalistikknormer. Skribenter som Tom Wolfe, Hunter S. Thompson og Truman Capote sprengte grenser og utfordret de gjengse tekstkonvensjoner. Opprøret rettet seg mot «liksom-objektiviteten», skrivebordsjournalistikken, nyhetsidealene og det stivnede nyhetsspråket (Bech-Karlsen, 1984, s. 139). I introduksjonskapittelet til antologien *The New Journalism*, introduserte Tom Wolfe et sett idealer som skulle komme til å definere sjangeren. Fortellingene skulle bygges opp scene for scene, som i skjønnlitteraturen. I stedet for løsrevne enkeltsiter skulle den nye journalistikken bruke fullstendige dialoger. Historiene skulle skrives ut fra en tredjepersons synsvinkel, men i tillegg til å stå på utsiden og se inn, ville Wolfe også gå inn i karakterenes hoder. Til sist understreket han verdien av å gjengi betydningsfulle detaljer så utførlig som mulig, og han argumenterte for å bruke realismens fortellerteknikk på hendelser som faktisk hadde skjedd. Han mente journalistikken da ville virke sterkere på leseren (Wolfe, 1975, s. 49). Tekstene ble dessuten «(...) krydret med tegnssetting, overdøvet med lyder og bombardert med detaljer» (Dalviken, 2005, s. 173). At journalistikken ble beskrevet som «ny» betyr ikke nødvendigvis at dette aldri var gjort før, men stilen var annerledes og skilte seg ut.

Bruken av litterære teknikker i journalistikken er imidlertid langt eldre enn New Journalism, og tar mange former. Innenfor amerikansk tradisjon er skribenter som Ernest Hemingway og Martha Gellhorn relevante å trekke frem. De benyttet seg bevisst av

karakteristiske, fortellende skrivestiler, blant annet for å fortelle om den spanske borgerkrigen og andre verdenskrig.

Innenfor norsk tradisjon er fortellende journalistikk, ifølge Jo Bech-Karlsen, heller ikke noe nytt. Han mener nordiske journalister alltid har vært historiefortellere, og at det isteden er den utbredte bruken av nyhetstrekanten som er det «nye» (Bech-Karlsen, 2007b, s. 41). Steen Steensen trekker i boken, *Stedets sjanger*, frem lyrikeren Aasmund Olavsson Vinje som den første moderne reportasjefjournalisten i Norge. Han reiste rundt på 1860-tallet, oppsøkte folk, dyr og natur, og skrev personlige reportasjer om det han hadde opplevd. Andre norske forfattere, som Knut Hamsun, Christian Krohg, Alexander Kielland og Nordahl Grieg, skrev også reportasjer, og bidrog til et ideal om at reportasjefjournalisten skulle prege sine tekster med egen subjektivitet (Steensen, 2009, s. 15). På bakgrunn av denne korte gjennomgangen, bør dagens litterære journalistikk sees som en videreutvikling av flere stiler.

### Litterær featurejournalistikk

I dag er det nok mest nærliggende å karakterisere den litterære journalistikken som en undersjanger av featurejournalistikken. 1960- og 70-tallets New Journalism fikk ikke grobunn i Norge, antagelig var stilen for spesiell for norske aviser. På 1980-tallet fikk imidlertid featuresjangeren innpass. Innenfor denne stilen benyttes også litterære virkemidler i likhet med New Journalism, dog i en mer nedtonet form. Featurejournalistikken blir definert på flere måter. Den amerikanske professoren og forfatteren av boken *The Art of Feature Writing*, Earl R. Hutchison, definerer feature som: «(...) something other than a straight news story, both in structure and, most times in subject matter» (Hutchison, 2008, s. 20). Innenfor norsk tradisjon er antagelig Jo Bech-Karlsen den som i størst grad har utforsket hva som definerer featuren. Han mener sjangeren handler om en måte å nærme seg virkeligheten på, en metode for å se det *karakteristiske* ved emnet og miljøet man skriver om, og å se det store i det lille (Bech-Karlsen, 1988, s. 25 & Bech-Karlsen, 2007b, s. 73) Bech-Karlsen trekker frem at det sentrale alltid har vært å fortelle om noe som er viktig for enkeltmennesker og samfunn (Bech-Karlsen, 2007b, s. 77). Men han fremhever også at featuren er en subjektiv sjanger, hvor reporterens personlige opplevelse står sentralt: «I feature kan også sannheten være subjektiv» (Bech-Karlsen, 2007a, s. 21).

Dansken Mikkel Hvid, har et annet syn på feature. Han trekker frem *formen* som det karakteristiske: «Det er featuren selv der er en attraksjon, noget særligt og særpræget» (Hvid, 2007, s. 72). I motsetning til Bech-Karlsen hevder han også at innholdet i feature gjerne defineres av «(...) lette og underholdene historier om bløde livsstilsemner» (Hvid, 2007, s.

75). Også Steen Steensen beskriver featuren. Han fremhever at det handler om å skildre med en personlig stemme, og at det skal være et sansende og følende subjekt i teksten. Kilder trer frem som mennesker med følelser og personlige erfaringer (Steen Steensen, 2009, s. 55-56). På bakgrunn av dette, velger jeg å definere featuren som en journalistisk historie, som handler om mennesker eller noe menneskelig, og hvor det skildres med en personlig stemme. Det som skiller featuren fra den litterære journalistikken spesielt, er imidlertid at featuren ikke nødvendigvis trenger å være utpreget litterær. Den litterære journalistikken bør derfor anses som en *gren* innenfor featurejournalistikken, og ikke nødvendigvis det samme som featurejournalistikk. Feature er dessuten en samlebetegnelse, som inneholder alt fra nyhetsfeature til litterær journalistikk. Det er derfor viktig å understreke at det her er snakk om flytende, og ikke absolutte grenser, noe som gjør det utfordrende å definere nøyaktig.

Det samme gjelder begrepet «konvensjonell journalistikk», som jeg gjennomgående i oppgaven kommer til å måle den litterære journalistikken opp mot. I likhet med feature er konvensjonell journalistikk ikke et entydig begrep, men en samlebetegnelse. I begrepet legger jeg imidlertid journalistikk i den form som ofte står på trykk i dagspressen – ved bruk av nyhetstrekanter. Journalistikken er saklig, ikke utpreget litterær og som regel innenfor de retningslinjene som ligger i det tradisjonelle objektivitetskravet. Det er dog viktig å understreke det omtrentlige ved denne betegnelsen.

## Dagens litterære journalistikk

I Norge er den litterære journalistikken i stor grad preget av personlige prosjekter. Imidlertid er det utfordrende å klart definere hva som skiller en litterær journalist fra andre journalister. Skal definisjonen kun baseres på det faktum at man benytter litterære virkemidler, vil stort sett alle featurejournalister kunne falle inn under denne kategorien. Samtidig er det relativt få utøvere som kan sies å rendyrke en litterær stil. Isteden nærmer journalistene seg teksten med forskjellige perspektiver, stemmer og erfaringer. Jeg vil likevel hevde at det er noe som binder de litterære journalistene sammen. Hovedelementet kan sies å være utøvernes reflekterte forhold til *hvorfor* de benytter seg av denne typen journalistikk. Det kan virke som journalister som bedriver dette, har et svært bevisst forhold til sin stil.

Skal man forsøke å plassere journalistene innenfor en mer definert stil, er trolig videreutviklingen av 1960-tallets New Journalism, nemlig New New Journalism en relevant sjanger å trekke frem. Dette er en mer edruelig og nedtonet sjanger enn den formen for New Journalism som Tom Wolfe representerte. Robert Boynton fremhever at disse journalistene

definitivt arbeider innenfor sakprosa, istedenfor å bevege seg på den filosofiske linjen mellom fakta og fiksjon, slik 60- og 70-tallets ny-journalister gjorde (Boynton, 2005, s. xii).

Et annet trekk som bringer de litterære journalistene sammen, og samtidig skiller dem fra Tom Wolfes *New Journalism*, er at «ny-ny-journalistene» gjerne har et oppriktig samfunnsengasjement. De er opptatt av et deres journalistikk skal handle om noe viktig. I boken *The New New Journalism* forklares det slik: «Wolfe doesn't have an activist bone in his body. For Wolfe 'it is style that matters, not politics; pleasure, not power; status, not class'» (Alan Trachtenberg sitert i Boynton, 2005, s. xiv).

Mitt inntrykk er imidlertid at selv om *journalistene* er svært bevisst på hva slags stil de benytter seg av, har ikke leserne ennå et klart begrep om hva litterær journalistikk er. De oppfatter nok at dette er en form for feature, og en form for helge-journalistikk. Men de har ikke nødvendigvis noe forhold til sjangeren utover det. Det kan potensielt sett skape utfordringer, særlig hvis journalistene benytter seg av kontroversielle virkemidler som leseren ikke har kjennskap til.

Avslutningsvis i innledningen, vil jeg nå forsøke å gjøre begrepene *fortellende* og *litterær journalistikk* litt klarere. Mark Kramer hevder «litterær journalistikk» (literary journalism) er betegnelsen på sjangeren i bokform, mens avisene isteden bruker betegnelsen «fortellende journalistikk» (narrativ journalism) (Kramer & Sønnichsen, 2002, s. 11). Jeg vil hevde dette ikke stemmer helt overens med den norske tradisjonen, hvor de to begrepene i større grad flyter over i hverandre og brukes side om side. Ulike journalister bruker ulike betegnelser. Det kan imidlertid virke som det fortellende begrepet i senere tid har kommet til Norge fra Danmark, sammen med Mikkel Hvid og den danske tradisjonen som bakgrunn, men at man i Norge i større grad bruker begrepet *litterær*. På Høgskolen i Oslo har man imidlertid fag innenfor begge disipliner: «Fortellende journalistikk» på bachelornivå og «Litterær journalistikk» på masternivå. Like fullt ser det ut til at det innenfor et gryende internasjonalt fagfelt, er en tendens til at sjangeren blir omtalt som «litterær journalistikk» (literary journalism).<sup>1</sup> Min konklusjon blir derfor at «litterær journalistikk» hovedsakelig benyttes som et overordnet begrep, mens «fortellende journalistikk» er et smalere felt, og kan omtales som en undersjanger av litterær journalistikk. Da mitt fokus er de litterære virkemidlene, og det ser ut til at begrepet «litterær journalistikk» er det som hovedsakelig blir benyttet innenfor fagfeltet, er det dette begrepet jeg kommer til å bruke videre i min oppgave.

---

<sup>1</sup> For eksempele ble det i 2006 dannet en internasjonal organisasjon for litterær journalistikk: International Association for Literary Journalism Studies (IALJS). Organisasjonen promoterer blant annet studier av litterær journalistikk, og utgir det akademiske tidsskriftet «Literary Journalism Studies».



### **3. Det konvensjonelle kravet til sannhet - et teoretisk bakteppe**

Journalistenes eneste oppgave – når alt kommer til alt – er å rapportere sannferdig, å formidle virkelige hendelser og sanne historier om mennesker: Fakta i stedet for fantasi, verifisert informasjon i stedet for rykter og påstander.  
(Østlyngen og Øvrebø, 2005, s. 69)

Journalister har som en sentral oppgave å rapportere sannheten. De må derfor kun formidle hendelser, fakta, følelser og meninger hentet fra virkelighetens verden. Det som blir skrevet må stemme overens med den virkeligheten de forsøker å fortelle noe om. Det er dette som er journalistikkens sannhetskrav, og som skiller journalistikk fra andre nært beslektede uttrykksformer (Østlyngen og Øvrebø, 2005, s. 68-69). Mens skjønnlitterære forfattere står fritt til å benytte seg av biter fra virkeligheten for å gjøre fiksjonen mer virkelighetsnær, kan ikke journalister på samme måte ta i bruk elementer fra egen fantasi. Kontrakten med leserne er således annerledes i journalistikken enn i skjønnlitteraturen. Leserne forventer at det som står skrevet faktisk har skjedd, og ikke er noe journalisten har diktet opp. Den amerikanske reportasjeteoretikeren, Roy Peter Clark, peker på hovedessensen i det journalistiske sannhetskravet i artikkelen «The line between fact and fiction»:

(...) [J]ournalists should never mislead the public in reproducing events. The implied contract of all nonfiction is binding: The way it is represented here is, to the best of our knowledge, the way it happened.

(Clark, 2006 s. 220)

En journalist har derfor ikke anledning til å skrive om tre personer til én person, eller fortelle at to gode venner var ute og drakk rødvin, da de egentlig drakk kaffe, dette til tross for at historien kanskje ville blitt mer interessant.

Ifølge Jo Bech-Karlsen har det journalistiske sannhetsbegrepet vært i kontinuerlig endring de siste 20-25 årene. Begrepet har forandret seg fra et nokså instrumentelt objektivitetsideal, til kildekritiske prinsipper inspirert av historievitenskapene. I dette kapittelet vil jeg se nærmere på hva det konvensjonelle kravet til sannhet innebærer. Dette er relevant, da jeg videre i studien skal utforske hvorledes bruken av litterære virkemidler utfordrer dette sannhetskravet. Mitt fokus i teorikapittelet ligger hovedsakelig på objektivitetsidealet. Dette idealet blir som oftest fremmet i forbindelse med nyhetsjournalistikk, likevel kan man hevde det er relevant, da det tradisjonelt også har blitt benyttet i en mer generell sammenheng, for å oppnå sannhet i journalistikken.

## Historier om virkeligheten

Begrepet *virkelighet*, er sammen med *sannhet* sentralt i all journalistikk. Begrepet kan reise store filosofiske spørsmål om menneskers virkelighetsoppfatninger, men det kan også beskrives funksjonelt, slik at virkeligheten blir konkret og håndterbar. Ved å legge vekt på det autentiske som tid, sted, personer og gjenstander, er det snakk om et *dokumentarisk* virkelighetsbegrep. Ut fra denne forståelsen omfatter virkeligheten alt som er håndgripelig og sant, og som eksisterer i verden rundt oss. Det sentrale i journalistikken blir da å forankre fortelling og beskrivelse i denne konkrete, sansbare virkeligheten (Bech-Karlsen, 2003, s. 20).

Journalistikk bygger på den såkalte «korrespondanseteorien» for sannhet. Ifølge denne teorien er et utsagn sant når det «svarer til, eller stemmer overens med det som påstås» (Lübcke, 1996, s. 488-489). Korrespondanseteorien føres tradisjonelt tilbake til Aristoteles, men den klassiske formuleringen fikk teorien først hos filosofen Thomas Aquinas, som levde på 1200-tallet. Aquinas hevdet at «sannhet(...) består i en overensstemmelse mellom tingen og intellektet» (Lübcke, 1996, s. 488-489). Teorien forutsetter altså at det skal herske samsvar mellom våre beskrivelser av virkeligheten og virkeligheten selv (Bech-Karlsen, 2007a, s. 151). En grunnleggende lojalitet mot virkeligheten må derfor ligge til grunn for journalistikken, og en vilje til å skildre så korrekt og samvittighetsfullt som mulig.

Korrespondanseteorien har imidlertid ikke noe syn på språk. Det tas dermed utgangspunkt i at virkeligheten kan beskrives nøytralt gjennom språket. Dette er på mange måter en problematisk forutsetning, fordi det ikke er slik at språket speiler verden i et én til én forhold (Urdal, 2005, s. 18). Bech-Karlsen fremhever at når man beskriver noe med sitt eget språk, så blir det også til en viss grad også ens eget (Bech-Karlsen, 2007a, s. 151). Journalisten preger det skrevne i kraft av sin person og sine erfaringer. Virkeligheten kan derfor ikke transporteres direkte inn i en tekst. Den vil alltid transformeres. Forholdet mellom virkeligheten og journalistikkens innhold er derfor komplisert.

Professor i språkvitenskap, Jan Svennevig, hevder at vårt perspektiv på virkeligheten fremtrer gjennom de språklige valgene vi foretar. Å ytre seg språklig er således en kontinuerlig valgprosess som innebærer ulike beskrivelser av verden (Svennevig, 2009, s. 193). «På den måten kan vi ikke annet enn å gi et visst bilde av virkeligheten gjennom ytringene våre, og dette bildet presenterer verden i et visst perspektiv», skriver Svennevig (Svennevig, 2009, s. 193-194).

Mimesis er et begrep hentet fra litteraturteorien. Begrepet kan i likhet med korrespondanseteorien brukes til å si noe om menneskers forutsetninger for å beskrive

virkeligheten. Mimesis betyr *etterlikning*, og det handler om å etterlikne naturen og den menneskelige erfaringsverden gjennom kunsten (Lothe, 2007, s. 140). Nyere litteraturteori kobler, ifølge Lothe, gjerne mimesisbegrepet til diskusjoner omkring litteraturens representativitet. Det vil si spørsmålet om hva, og hvordan, litteraturen kan utsi noe om verden og menneskets virkelighetserfaring: «I motsetning til bildende kunst kan ikke litteratur imitere ikonisk, kun gjennom språksymboler» (Lothe, 2007, s. 140). Virkeligheten tolkes altså av noen, som videre skal formidle dette gjennom et språk som er alt annet enn nøytralt. Dette begrepet omhandler i utgangspunktet kunsten, likevel kan det være relevant å trekke det frem i forbindelse med journalistikk - i forhold til hvordan virkeligheten blir presentert gjennom en tekst. For å skrive en artikkel må journalisten først tolke en virkelighet, og deretter benytte seg av språklige bilder for å beskrive den. På den måten kan man hevde at det som blir beskrevet, er en representasjon eller en konstruksjon av virkeligheten, og ikke virkeligheten i seg selv.

Ber man dessuten to kilder referere fra én og samme hendelse, er sannsynligheten stor for at de to historiene på enkelte områder, vil vike fra hverandre. Grunnen til det, er at ulike mennesker med ulike erfaringer gjerne opplever de samme situasjonene forskjellig. Den amerikanske mediehistorikeren og pressekritikeren, David T. Z. Mindich, uttrykker det slik: «Reality is a big thing. We can not have it all» (Mindich, 1998, s. 142). Mennesker sanser *deler* av virkeligheten, men kan umulig få oversikt over hele bildet. Det vil derfor alltid være ulikheter mellom forskjellige mennesker, kulturer og subkulturers virkelighetsbilder. Enhver formidling av virkeligheten er en fortolkning – et forslag til en forståelse som leseren kan godta som gyldig eller forkaste (Østlyngen og Øvrebø, 2005, s. 89).

Svennevig hevder «[d]et at alle mennesker har sitt eget perspektiv på virkeligheten, betyr at den rent objektive beskrivelse av virkeligheten er en prinsipiell umulighet» (Svennevig, 2009, s. 193). Det betyr imidlertid ikke at alle er fanget i sin egen lille subjektive verden. Han understreker at vi også er i stand til å se verden gjennom andres øyne, og ta *deres* perspektiv. Det går derfor an å i samarbeid skape et felles perspektiv å betrakte verden fra (Svennevig, 2009, s. 193).

## Et objektivt syn på verden

If (...) journalism were a religion, as it has  
been called from time to time, its supreme deity would be objectivity.  
(Mindich, 1998, s. 1)

Journalistikken i Norge har etter andre verdenskrig hatt som overordnet mål å tilstrebe objektivitet (Bech-Karlsen, 1984, s. 108). Formålet med objektiviteten er å kunne fremstå nøytral og upartisk i den journalistiske yrkesutøvelsen, og på den måten oppnå troverdighet overfor lesere og aktører (McNair, 1998, s. 68-71). Før andre verdenskrig hadde den norske dagspresse hovedsakelig vært en partipresse, hvor de forskjellige avisene i stor grad fungerte som meningsorganer for bestemte partier (Bastiansen og Dahl, 2003, s. 240). Etter krigen startet imidlertid en prosess som endte med at partipressen falt. Journalistikken ble mer uavhengig. En liknende prosess hadde funnet sted i USA omkring hundre år tidligere (McNair, 1998, s. 67). Istedenfor å fungere som meningsorganer for ulike partier, adopterte pressen vitenskapens objektive idealer, i den tro at vitenskapen - med sin respekt for det faktiske - kunne fungere som en guide til en bedre journalistikk (Nelkin, 1995, s. 85). Den amerikanske professoren, Dan Schiller, trekker dessuten frem et økonomisk aspekt ved etableringen av objektivitet i journalistikken: «I assume that news objectivity did indeed arise in a predominantly commercial context» (Schiller, 1981, s. 7). For å få solgt sine aviser til et større publikum, var en nøytral og upartisk stil nødvendig.

Objektivitet har etter hvert utviklet seg til å bli en hjørnestein innenfor journalistikken i liberale demokratier (McNair, 1998, s. 68). Begrepet blir av flere fremhevet som et strategisk legitimeringsritual for journalisters arbeid (Tuchman, 1972, s. 660 & McNair, 1998, s. 72). Det er en måte å rettferdiggjøre og legitimere journalistikken og dens uavhengighet på (Manning sitert i Kristensen, 2004, s. 60). Anerkjente profesjoner, som for eksempel leger og advokater, likestiller objektivitet med evnen til å være tilstrekkelig upersonlig, og arbeide etter prosedyrer tilpasset et bestemt felt (Tuchman, 1972, s. 677). For å bli akseptert som en profesjon må journalister derfor følge prosedyrer som garanterer deres integritet og troverdighet, og som kan opprettholde deres status som «den autoriserte sannhetsfortelleren» (McNair, 1998, s. 64).

Problemet er så å få et klart grep om hva objektivitet egentlig er, altså hva journalistene skal etterstrebe. Begrepet er komplisert, og blir definert på ulike måter. En gjennomgang av noen av de mest sentrale punktene innenfor objektivitetsidealet vil derfor være relevant for bedre forstå hva det handler om.

Objektivitet kan sies å være en samlebetegnelse på et knippe normer, som hver for seg beskriver ulike aspekter av forholdet mellom virkeligheten og de journalistiske rapporter om virkeligheten. Det vil si at objektivitet tradisjonelt har blitt sett på som en måte å oppnå sannhet på. Begrepet kan således oppfattes som et praktisk redskap i forhold til research,

kildeinnsamling, redigering og formidling (Meilby og McQuail sitert i Kristensen, 2004, s. 60).

Den tradisjonelle oppfatningen av objektivitet har ifølge den kanadiske professoren i journalistikk, Stephen J.A. Ward, vært at: «(...) [J]ournalists should be objective by providing accurate, balanced and unbiased news, without fear or favour» (Ward, 2008, s. 4). Hovedessensen i begrepet er altså at journalister ved hjelp av nøyaktige, balanserte og upartiske nyheter kan oppnå troverdighet i sin nyhetsdekning. Objektivitet er således et forsøk på å komme frem til en objektiv metode, men det betyr ikke nødvendigvis at journalisten er objektiv i seg selv (Kovach & Rosenstiel, 2006, s. 173).

De norske lærebokforfatterne, Østlyngen og Øvrebø, har i boken *Journalistikk: Metode og fag*, listet opp tre forskjellige måter som objektivitetsbegrepet kan forstås på: Objektiv kan brukes som synonymt med *sann*. Det kan bety at journalisten er *nøytral*. I tillegg kan objektivitet uttrykke *fortellerteknikk* eller en *fortellerholdning* (Østlyngen og Øvrebø, 2005, s. 91). Objektiv som synonymt med sann, innebærer at historien beskriver det som faktisk skjedde, og at opplysningene i artikkelen er verifisert og beretningene autentiske (Østlyngen og Øvrebø, 2005, s. 91). Det omhandler, slik det ble beskrevet tidligere, at journalisten skal forholde seg konkret til de handlinger som fant sted. I denne sammenheng finner jeg det også relevant å trekke frem Odd Raaums tre journalistiske pliktnormer: Reportasje-, åpenhets- og konsekvensprinsippet. Jeg vil fokusere på de to første punktene.

Journalistikken er (...) styrt av reportasjeartens kvalitetskriterier, fremfor alt normen virkelighetstroskap eller faktisitet. Dette er først og fremst et krav om sannferdighet, altså at de faktapåstander som tilbys publikum, er dokumenterbare og helst dokumenterte. Reportasjeprinsippet gir ikke journalisten rom for å bruke fiksjonselementer i journalistisk forklledning.

(Raaum, 1996 s. 110).

Raaum fremhever at kvaliteten på det journalistiske verket alltid må måles opp mot dokumenterbare fenomener i den virkelighet som verket forsøker å fortelle noe om (Raaum, 1996, s. 110). Om reportasjen er av god kvalitet eller ikke, avhenger altså av om den er i overensstemmelse med den virkeligheten journalisten beskriver. Videre er åpenhetsprinsippet først og fremst et krav til journalister og redaktører om at de må spille med åpne kort overfor sine omgivelser, enten det gjelder lesere, kilder eller personer som i seg selv er gjenstand for mediernes interesse. Åpenhetsnormen kan ifølge Raaum ses som en logisk del av reportasjeprinsippet krav om sannhetssøking. Publikum vil for eksempel ha behov for å vite hvem kildene er, og hvor sikker eller usikker den informasjonen de får presentert er (Raaum, 1996, s. 113). Det bør i prinsippet være mulig for leseren å gå journalisten etter i kortene, og komme frem til det samme resultatet som journalisten kom frem til. Å vite hvilke kilder

journalisten har benyttet seg av, er relevant fordi leseren da får greie på hvor informasjonen er hentet fra, og eventuelt hvilke hensikter kildene kan ha hatt med sin informasjon. Det er også relevant at journalisten synliggjør sine egne metoder, slik at leseren selv har mulighet til å ta stilling til sannhetsgehalten i det som er blitt skrevet. Raaum fremhever at det derfor bør være en grunnleggende dyd for journalister å kartlegge premisser, blottlegge metoder og invitere til motforestillinger (Raaum, 1996, s. 114).

Til slutt er kriteriet om at *fakta* i journalistikken alltid skal ha et skarpt skille mot *mening*, relevant å trekke frem i forbindelse med sannhetsbegrepet. Det er i konvensjonell journalistikk helt essensielt at det kommer klart frem hva som er hva. Stephen Ward beskriver det slik: «Commentary and argumentation are the business of editorialists and columnists, not of reporters» (Ward, 2008, s. 19). Egne meninger bør altså holdes utenfor de journalistiske artikler, med mindre det kommer klart frem at det nettopp er en kommentar eller for eksempel en leder. Dette kommer vi imidlertid tilbake til.

Men først tilbake til punkt to på Østlyngen og Øvrebøs liste: «Objektiv kan bety at journalisten er nøytral» (Østlyngen og Øvrebø, 2005, s. 91). Det innebærer at journalisten skal opptre som en nøytral observatør, og være den rettferdige og nøyaktige referent som formidler andres meninger, holdninger og utspill i tråd med det som faktisk ble sagt. Journalisten skal imidlertid *ikke* opptre som advokat for enkelte grupper eller saker (Ward, 2008, s. 19). Journalisten bør derfor legge vekt på å balansere utvalget av kilder, fakta og perspektiv i sin dekning. I en konflikt er det først og fremst journalistens plikt å referere begge parter, ikke selv å finne ut hvilken part som snakker sant. Journalisten er dermed objektiv i den forstand at han ikke foretar et ensidig utvalg av kilder, men isteden balanserer kildene opp mot hverandre og lar ulike parter komme til orde. Det å fremheve to sider av en konflikt uten selv å kommentere det - som prosedyre for å fostre objektivitet - kan imidlertid hevdes å være problematisk, fordi det for eksempel hjelper lite å få servert to versjoner av en sak hvis begge partene lyver (Tuchman, 1972, s. 666).

Det tredje og siste punktet til Østlyngen og Øvrebø er at: «Objektiv kan uttrykke fortellerteknikk eller en fortellerholdning» (Østlyngen og Øvrebø, 2005, s. 91). Objektivitetsbegrepet knyttes da til at det skal være en saklig og profesjonell form på det som blir skrevet. Journalisten skal ikke være hovedpersonen i egne historier, men isteden la saken stå i front og trekke seg selv ut når han formidler. Dette kan gjøres ved å benytte seg av en upersonlig skrivestil med tredjepersons fortellervinkel. Videre bør journalisten ikke åpent vise sine vurderinger, ei heller sine meninger. Egne fordommer, følelser, personlige interesser og andre subjektive faktorer bør holdes utenfor teksten, hevder Ward (Ward, 2008, s. 19). Her

berøres selve hjertet av objektivitetsidealet, ideen om at journalisten skal tilby direkte, upartisk informasjon til leseren (Ward, 2008, s. 19).

For å unngå å tilføye teksten egne meninger og holdninger, benytter journalisten seg av kilder – «authoritative others» – for å understøtte sine nyhetspåstander (McNair, 1998, s. 68). Journalistikken blir da en samling av andres oppfatninger og meninger fremfor journalistens egne. Selv om reporteren personlig er enig med det kildene i historien sier, kan han likevel hevde sin objektivitet fordi han selv har holdt seg utenfor historien (Tuchman, 1972, s. 669).

Å trekke seg ut av egen historie, kan også bety å minimere sin stemme i historien ved å holde adjektiver, adverb, verb eller andre fraser som kan indikere partiskhet eller uberettiget inferens (mellom-linjene-lesning), utenfor teksten (Ward, 2008, s. 21). Ladete ord som for eksempel *hevder* eller *innrømmer* blir derfor gjerne byttet ut, til fordel for de mer nøytrale *sier* eller *uttaler*.

En definisjon av *objektivitet* handler ikke om å velge enten/eller. Begrepet innehar som vist flere momenter. David T. Z. Mindich, trekker i boken *Just the Facts: How «Objectivity» Came to Define American Journalism* frem de fem mest brukte komponentene innenfor objektivitetsbegrepet i amerikanske lærebøker: *Detachment* (uavhengighet), *nonpartisanship* (upartiskhet, det at journalisten ikke skal velge side i saken), *inverted pyramid* (nyhetspyramiden, det viktigste stoffet skal komme først i artikkelen), *naive empiricism* (journalisten er avhengig av fakta for å rapportere nøyaktig fra det som skjer) og *balance* (balanse i deknningen) (Mindich, 1998, s. 8). Dette er i utgangspunktet ment for amerikansk journalistikk, men listen har åpenbart flere likhetstrekk med Østlyngen og Øvrebøs liste, hvor uavhengighet, upartiskhet og balanse passer inn under forfatterens punkt om at journalistikken skal forsøke å være nøytral. At journalisten er avhengig av empiri og fakta for å rapportere det som skjer, passer under punktet om at journalistikken skal være sann. Det momentet som imidlertid peker seg ut i denne sammenhengen, og som ikke har vært nevnt tidligere, er punktet om «the *inverted pyramid*», gjerne omtalt som nyhetstrekanten.

Ifølge Stephen Ward er nyhetstrekanten relevant i en omtale av objektivitet fordi den oppfordrer til en upersonlig skrivestil basert på de harde fakta (Ward, 2008, s. 21). Hensikten med nyhetstrekanten er å presentere de viktigste nyhetene først, med påfølgende avsnitt som inneholder informasjon av mindre viktig art. Dette kan også hevdes å ha en praktisk funksjon, da artiklene uten problemer kan kuttes bakfra på desken, uten å miste verdifull informasjon. Ifølge Tuchman er nyhetstrekanten imidlertid et av de mest problematiske aspektene ved

objektivitet. Argumentet om at journalisten simpelthen bare *samlet inn* nyhetsstoffet, fungerer ikke i forhold til nyhetstrekanter, hevder hun. Journalisten er selv ansvarlig for vinklingen av historien, fordi det som blir ansett for å være viktigst, blir plassert først. Journalisten kan derfor ikke hevde at valgene ligger utenfor ham selv. Det eneste han kan gjøre er å pårope profesjonalisme og hevde at vinklingen er gyldig basert på hans nyhetsbedømmelse (Tuchman, 1972, s. 670). Men ved å hevde dette «innrømmer» man også muligheten for å velge objektivitet, altså velge mellom konkurrerende fakta.

### Journalistikk som virkelighetens speil eller som sosial konstruksjon?

Hva er så kritikken mot objektivitetsbegrepet? Objektivitet er et begrep tett knyttet til speilmetaforen (Østlyngen og Øvrebø, 2005, s. 90). En vanlig karakteristikk er at nyheter *speiler* virkeligheten, eller at journalistikken er som et vindu mot verden. Ved å bruke speilmetaforen blir nyhetene betraktet som noe som springer naturlig ut fra hendelsene, og journalisten er objektiv på den måten at han bare refererer til de hendelsene som *skjer ute i verden*. Problemet med denne selvforståelsen er at journalistikk alltid bygger på utvalg, vinkling, tolkning og kategorisering. Hva journalisten ser, avhenger ikke bare av hva som skjer «der ute», men også av hans eget ståsted. Speil er dessuten noe som kan holdes i ulike vinkler, og vindusruter kan variere i tykkelse, farge og størrelse. Ifølge Sigurd Allern bør nyheter derfor ikke studeres som et vindu, men heller som en ramme for hva vi får se, og kan se (Allern, 2001, s. 47).

Etter hvert som mer og mer informasjon blir trykket, kringkastet eller publisert over internett, og nyhetsbildet blir mer fragmentert, vil dessuten argumentet om at nyhetene kun er et passivt speilbilde av verden, bli mindre relevant, hevder Mindich (Mindich, 1998, s. 141). Virkeligheten er uoversiktlig og full av potensielle nyheter. Derfor må omverdenen disiplineres og struktureres, slik at den forminskes til virkelighetsbilder som kan håndteres i en nyhetsproduksjon.

Ifølge Fossum og Meyer handler journalistikk om å *velge* virkelighet (Fossum og Meyer, 2003, s. 26). Journalistikk er et resultat av en rekke valg: Hva man ønsker å formidle og hva man ønsker å fokusere på. Å referere til at journalistikk kun er et speilbilde av virkeligheten, blir i forhold til dette synspunktet derfor feil. Alle fakta som presenteres i en nyhetshistorie kan godt være i overensstemmelse med virkeligheten, og likevel kan det *utvalget* av fakta som presenteres være begrenset (Fossum og Meyer, 2003, s. 26). Hvordan saken fremstilles, påvirker dermed hvordan folk oppfatter den omtalte virkeligheten. Det at journalistikk er basert på utvalg og at noe må utelates er imidlertid en naturlig del av



journalistikken. Det er umulig å referere til alle hendelser, og presentere alle mulige vinklinger. Vinkling og utvalg er altså et argument for at journalister vanskelig kan være objektive.

Et annet argument går direkte på oppfattelsen av hva som er sant og virkelig. Enkelte fremhever at det umulig kan finnes noen objektiv sannhet eller virkelighet. Det kalles å relativisere sannhetsbegrepet. Roy Peter Clark omtaler dette i teksten «The line between fact and fiction»:

The post-modernist might think all this irrelevant, arguing that there are no facts, only points of view, only «takes» on reality, influenced by our personal histories, our cultures, our race and gender, our social class. The best journalists can do in such a world is to offer multiple frames through which events and issues can be seen. Report the truth? They ask. Whose truth?

(Clark, 2006, s. 219)

Sosialkonstruktivismen betegner virkeligheten som en sosial konstruksjon – altså et produkt av menneskers måter å tenke, handle og snakke på. Hva som er virkelig, avhenger av hvilke måter å kategorisere og snakke om de aktuelle tingene, som slår gjennom i samfunnet (Harnow Klausen, 2005, s. 168). Forfatteren av boken *An Introduction to Social Constructionism*, Vivan Burr, skriver også om emnet:

But the idea that there is one version of events that is true (Making all others false) is also in direct opposition to the central idea of social constructionism, i.e. that there exist only numerous constructions of the world, and which ones receive the stamp of 'truth' depends upon culturally and historically specific factors. This is what is called 'relativism – there exist only numerous versions of events, all of which must theoretically be accorded equal status and value. Because there can be no truth, all perspectives must be equally valid.

(Burr, 1995, s. 81).

Ideen om at det finnes en absolutt sannhet, er altså i opposisjon til det sentrale poenget i sosialkonstruktivismen. Burr hevder det finnes flere ulike synspunkter om virkeligheten og verden rundt oss, og hva som blir betegnet som «sannhet» avhenger av spesifikke kulturelle og historiske faktorer. Ut fra dette synspunktet er objektivitet i journalistikken umulig fordi vi alltid må skildre verden fra et bestemt perspektiv. Man kan imidlertid spørre seg om det å hevde at «det som er sant for deg, er ikke sant for meg», holder mål når det er snakk om journalistikk.

## Kan objektivitet egentlig oppnås?

Den norske debatten om mulig objektivitet har ifølge Bech-Karlsen hovedsakelig rommet fire synspunkter:

- a) Subjektiv journalistikk er det eneste ærlige.
- b) Objektivitet er umulig og derfor uinteressant å diskutere.
- c) Objektivitet kan ikke oppnås fullt og helt, men det bør tilstrebes.
- d) Objektivitet er fullt mulig og kan etterleves gjennom praktiske regler.

(Bech-Karlsen, 1984, s. 108)

Til tross for at de fleste journalister avviser ideen om absolutt objektivitet, streber mange fortsatt etter et objektivitetsideal. Journalister definerer sitt arbeid etter det, eller gjemmer seg bak det, om de blir utsatt for kritikk (Mindich, 1998, s. 10). Østlyngen og Øvrebø hevder det er på tide at journalister kvitter seg med speilmetaforen som noe grunnleggende i journalistikkens selvforståelse. På den annen side vil de også distansere seg fra et syn på journalistikk som bare subjektive virkelighetsfortolkninger. Journalistikk gir kun mening når den har en *kvalitativ forankring i virkeligheten*. De hevder et krav om realisme er absolutt for at nyheten eller reportasjen rett og slett skal være gyldig. Østlyngen og Øvrebø forutsetter at det finnes en materiell virkelighet der ute – en ytre forankring for journalistikkens budskap og beskrivelser (Østlyngen og Øvrebø, 2005, s. 93).

I masteroppgaven *Mellom fiksjon og fakta – reportasjen som sjanger* omtaler Astrid Urdal også dette momentet: «Selv om journalistikken aldri kan bli sann i betydningen 'objektiv speiling av verden', bør den være etterrettelig og i overensstemmelse med en virkelighet som kan gjenfinnes ute i verden» (Urdal, 2005, s. 96-97).

## Oppsummering

I dette kapitlet har jeg gått nærmere inn på hvordan man tradisjonelt har forsøkt å oppnå sannhet i journalistikken. Sannhetskravet innebærer at det som står på trykk skal være sant, og dermed stemme overens med den virkeligheten man forsøker å fortelle noe om. Helt grunnleggende tilsier det at journalister ikke har anledning til å dikte eller lyve i sin skrivning.

Hovedsakelig har *objektivitet* blitt sett på som en metode for å komme frem til sann informasjon. I objektivitetsbegrepet ligger det at journalisten skal opptre nøytralt, uavhengighet og upartisk. Journalistikken skal også skrives på en saklig og profesjonell måte. Fremfor å være hovedpersonen i egne historier, skal journalisten trekke seg selv ut når han formidler. Han bør ikke åpent vise sine vurderinger og heller ikke sine meninger. For å få frem momenter i saken uten selv å velge side, benytter journalistene seg gjerne av kilder for å

understøtte sine nyhetspåstander. Åpenhet i forhold til disse kildene, og andre journalistiske metoder, er et moment som trekkes frem.

Men det er også faktorer som kompliserer bruken av objektivitet: For eksempel kan språket vanskelig benyttes nøytralt. Journalistikk er dessuten ikke et speilbilde av virkeligheten, men et resultat av journalistens utvalg og vinkling. Og kan man egentlig hevde at virkeligheten i seg selv er en objektiv standard?

I det videre arbeidet vil jeg ta med meg hovedmomentene fra denne gjennomgangen av sannhetskravet inn i tekstanalysen, og forsøke å finne ut hvordan bruken av litterære virkemidler utfordrer disse momentene.

#### 4. De metodiske rammer

I min studie er hensikten - som jeg tidligere har vært inne på - å svare på følgende problemstilling:

*- På hvilken måte utfordrer bruken av litterære virkemidler konvensjonelle krav til sannferdig gjengivelse av virkeligheten i journalistikken?*

Mitt primære fokus er å søke kunnskap, og synliggjøre de utfordringene som oppstår ved bruk av litterære virkemidler i journalistiske reportasjer. Studien er eksplorerende, og målsettingen er hovedsakelig å forstå dette fenomenet bedre. «Målet er å bli kjent med undersøkelsesobjektet og problemfeltet» (Østbye, 2007, s. 265).

Eksplorative design kjennetegnes av at de er fleksible. Det er nødvendig, da man gjerne utforsker et felt som det er lite kunnskap om fra før (Thagaard, 2010, s. 16). Den metodiske fremgangsmåten er fleksibel på den måten at det er mulig å endre på den i løpet av datainnsamlingen, for å tilpasse den til nye erfaringer etter hvert som undersøkelsen pågår. Fremgangsmåten er også fleksibel i den forstand at den brukes på litt forskjellig måte overfor ulike enheter i undersøkelsen (Grønmo, 2004, s. 130). Fleksible, eksplorative design tilhører de kvalitative forskningsmetoder. Denne typen studier er rettet mot analytiske beskrivelser, og søker å gå i dybden og i detalj (Grønmo, 2004, s. 129 & Patton sitert i Gentikow, 2005, s. 40).

Studien min består først og fremst av tekstanalyse av fire litterære reportasjer. Her er formålet å belyse kontroversielle fortellermåter, og konkretisere de utfordringer som foreligger i forhold til det journalistiske sannhetskravet. Deretter har jeg lagt til rette for en kritisk drøfting av disse utfordringene, i form av kvalitative intervjuer med tekstprodusentene. Intensjonen er at intervju spørsmålene skal oppstå på bakgrunn av analysen, og målet er at de to metodiske tilnærmingene – tekstanalyse og kvalitative intervjuer - skal supplere hverandre.

##### En sirkulær prosess

Ifølge hermeneutikken rommer forståelse og fortolkning av en tekst en sirkelbevegelse som veksler mellom forståelse av teksten og større helheter (Skirbekk & Gilje, 1995, s. 86). Hensikten med min todelte metode, er å skape en sirkulær prosess hvor de forskjellige fasene naturlig følger hverandre. Hermeneutikkens grunnlegger, Friedrich Schleiermacher, står bak et grunnprinsipp kalt «Den hermeneutiske sirkel». Det lyder: «Den ånd, som præger helheden (f.eks. en tekst) sætter sit præg på de enkelte dele» (Skirbekk & Gilje, 1995, s. 85). For fullt ut å forstå en tekst, er det ut fra dette perspektivet nødvendig, ikke bare å se nærmere på

teksten i seg selv, men også på forfatterens tenkemåte og de historiske forutsetninger (Skirbekk & Gilje, 1995, s. 85). Som følge av dette, er min intensjon at intervjuene både skal skape en kontekst *for* analysene, og settes i kontekst *med* analysene.

Studiens sirkulære prosess går ut på at jeg ved hjelp av tekstanalyse kommer frem til noen av de utfordringer som finnes, for deretter å ta disse funnene videre til en konfrontasjon med informantene. Til slutt følger en diskusjon rundt informantenes svar. På grunn av studiens eksplorerende art, mener jeg denne metoden er den mest hensiktsmessige å bruke, for å komme frem til et svar på min problemstilling. Uten bruk av analyse er det vanskelig å vite sikkert hvilke virkemidler som eventuelt er utfordrende, og uten bruk av intervjuer er det vanskelig å vite hva journalistene har tenkt og hvordan de har gått frem. I tillegg mister man muligheten til å få frem mer informasjon om de momentene som ikke direkte kommer frem i teksten.

Møtet med informantene bygger på mine egne refleksjoner rundt tekstene. Av den grunn mener jeg en konfrontasjon med journalistene også er fruktbar for å sannsynliggjøre mine konklusjoner om utfordringer i reportasjene, altså å slå fast at dette faktisk *er* utfordringene. Et ønske om å sannsynliggjøre, og gi konklusjonene tyngde, er likeledes årsaken til at jeg i analysene har trukket inn etablert teori. Det å sammenlikne konklusjonene med etablert teori, kan ses på som en form for kontrollinstans utover min egen selvrefleksivitet, noe som kan høyne troverdigheten til studien.

## Valg av journalister – og reportasjer

Den litterære journalistikken i Norge er i stor grad knyttet til personlige prosjekter. Som følge av dette, er antallet journalister som har gjort seg bemerket med en utpreget litterær skrivemåte, relativt lavt. Jeg har derfor i denne studien gjort et strategisk utvalg, og tatt utgangspunkt i de journalistene «(...) som ut fra teoretiske og analytiske formål er de (...) mest relevante og mest interessante» (Grønmo, 2004, s. 88). Jeg har ikke etterstrebet representativitet, men isteden valgt ut noen av de journalistene som kan hevdes å inneha mest ekspertise på dette fenomenet i Norge. De utvalgte journalistene har med sine reportasjer og reportasjebøker frontet den litterære sjangeren de siste årene. Journalistene har også tatt del i debatter og på seminarer angående litterær journalistikk. Man kan derfor anta at de har gjort seg noen bevisste tanker rundt bruken av litterære virkemidler.

Studiens utvalg består av følgende journalister:

- Kjetil Østli (*A-magasinet*)
- Bjørn Olav Nordahl (Tidl. *Dagens Næringsliv*/ *Vårt Land*/ bokprosjekt)

- Kristiane Larssen (*Dagens Næringsliv*)
- Simen Sætre (*Morgenbladet*)

Fordi jeg har lagt så stor vekt på at oppgaven skal være en prosess, hvor intervjuene kommer som følge av analysene, er det naturlig at de journalistene som blir intervjuet, også er de journalistene som har skrevet de reportasjene jeg velger å analysere. Det endelige valget av tekster er, i likhet med informantene, foretatt ved strategisk utvalg. Jeg leste gjennom et stort antall tekster, og valgte ut de reportasjene jeg mener kan vise forskjellige utfordringer innenfor den litterære journalistikken. Fordi antallet litterære tekster som blir trykket i norske avismagasiner i løpet av et år er relativt lavt, har jeg valgt én tekst fra 2010, én tekst fra 2008 og to tekster fra 2006. At tekstene kan vise noe spesielt og interessant i forhold til problemstillingen, er prioritert fremfor at reportasjene nødvendigvis er skrevet innenfor det siste året.

Reportasjeutvalg:

- «Historien om Nicole» av Kjetil Østli, *A-magasinet*, 03.02.2006.
- «Smørebukken» av Bjørn Olav Nordahl og Knut Gjernes, *DN*, 03.06.2006.
- «Livet etter ulykken» av Kristiane Larssen, *A-magasinet*, 21.02.2008.
- «Claus dro forbi» av Simen Sætre, *Morgenbladet*, 23.07.2010.

«Historien om Nicole», «Livet etter ulykken» og «Claus dro forbi» kan defineres som ulike former for featurejournalistikk.<sup>2</sup> «Smørebukken» er imidlertid undersøkende journalistikk. Til tross for at denne artikkelen tilhører en annen sjanger, vil jeg hevde sannhetskravet i den undersøkende journalistikken hovedsakelig er det samme som i featurejournalistikk uten utpregede ambisjoner om å granske eller avsløre. Forskjellen er muligens at sannhetskravet i den undersøkende journalistikken er enda mer essensielt, da denne typen journalistikk gjerne handler om å få frem opplysninger om samfunnsforhold som andre forsøker å holde skjult. Dermed blir det særdeles viktig å kunne verifisere det som står skrevet. I en sjanger hvor sannhetskravet er så fremtredende er det derfor ekstra interessant å utforske hvilken innvirkning en utbredt bruk av litterære virkemidler har, og jeg har derfor valgt å ta med denne reportasjen i utvalget.

Ifølge Sigmund Grønmo avhenger antallet enheter som skal tas med i en undersøkelse blant annet av hvor mye informasjon som samles inn om hver enkelt enhet (Grønmo, 2004, s.

---

<sup>2</sup> Dette begrepet er diskutert nærmere i kapittel 2. Litterær journalistikk kan hevdes å være en undersjanger av featurejournalistikk. Imidlertid inneholder featuresjangeren også nyhetsfeature og andre former for helgejournalistikk som ikke nødvendigvis er utpreget litterært.

90). «Jo flere enheter som inngår i studien, desto mindre informasjon om hver enhet er det mulig å håndtere. Jo mer informasjon som samles inn om hver enhet, desto færre enheter er det mulig å ta med» (Grønmo, 2004, s. 90). I denne studien har jeg begrenset meg til et lavt antall reportasjer, kun fire stykker. Årsaken til dette, er at jeg ønsker å gå i dybden, fremfor å gjøre overflatisk analyse av et høyere antall reportasjer. Det at de kvalitative intervjuene skal bygge på funnene i analysen, krever dessuten inngående analyse, for å komme frem til interessante diskusjonsmomenter. Studiens tilmålte størrelse, tid og ressurser gjorde at antallet reportasjer i noen grad begrenset seg selv. Siden utvalget er såpass lite, er det imidlertid ikke mulig å generalisere til *alle* litterære tekster. Det burde likevel være mulig å overføre noe av kunnskapen til andre litterære reportasjer, da de samme type virkemidler gjerne går igjen i ulike tekster. I tillegg er det en målsetting i min studie at tolkningene skal vekke gjenklang hos lesere med kjennskap til de fenomenene som studeres (Thagaard, 1998, s. 186). De journalister som forholder seg til litterær journalistikk, og kanskje andre også, bør kunne kjenne seg igjen i de utfordringer som reises, og de tolkninger som presenteres.

## Kvalitative metoder

Jeg mener et kvalitativt forskningsdesign egner seg best til å belyse den aktuelle problemstillingen, dette hovedsakelig på grunn av måten problemstillingen er formulert på. «På hvilken måte (...)» henspeiler til at det er noen *egenskaper* man skal finne ut av, materialet skal verken måles eller telles. Ved å benytte kvalitative studier kan jeg forhåpentligvis komme dypere ned i fenomenets karakter, blant annet fordi informantene får mulighet til å bruke sine egne ord og utdype mer. Dette er interessant for meg da jeg er ute etter informantenes erfaringer på feltet. Ifølge Gentikow er denne metoden blitt kritisert for ikke å produsere klare, eksakte resultater (Gentikow, 2005, s. 37). Imidlertid, innvender hun «(...) at menneskelig erfaring ikke lar seg beskrive gjennom entydighet, og at flertydige, ambivalente data derfor er bedre egnet til å representere den erfarte virkelighet» (Gentikow, 2005, s. 37). Fordi den litterære journalistikken er et relativt smalt felt, blir utvalget naturlig lite. De utvalgte informantene blir til gjengjeld utsatt for «(...) intensive utspøringer (...), noe som resulterer i at hver enkelt informant får svært stor betydning» (Gentikow, 2005, s. 47). Det gir en grundig innføring i deres tankegang, men lite grunnlag for generalisering.

Forskeren spiller en sterkere personlig rolle i den kvalitative forskningsprosessen enn i den kvantitative. Dette tette forholdet mellom forsker og informant, og forskerens påvirkningsmuligheter i forbindelse med intervjusituasjonen, nevnes ifølge Gentikow ofte som et argument for at den kvalitative forskning ikke produserer valide data, på grunn av

manglende distanse og med dette manglende objektivitet (Gentikow, 2005, s. 48). Selv argumenterer Gentikow imidlertid for at produksjon av objektive data, heller ikke er den kvalitative metodes hensikt, «(...) men derimot detaljerte, fyldige og *rike* beskrivelser, basert på informantenes nødvendigvis subjektive erfaringer og forskernes heller ikke objektive fortolkninger» (Gentikow, 2005, s. 48).

Et viktig mål med kvalitative studier er at resultatene av forskningen skal være *troverdige* – altså at forskningen er utført på en tillitvekkende måte (Thagaard, 1998, s. 179). Videre er *bekreftbarhet* knyttet til tolkningen av resultatene. Det innebærer at forskeren forholder seg kritisk til egne tolkninger, og at den forståelsen som er resultatet av prosjektet, kan støttes av tolkninger basert på annen forskning (Thagaard, 1998, s. 181). Både i en tekstanalyse og ved kvalitative intervjuer har jeg som forsker en relativt sterk innvirkning på de resultatene som kommer frem av forskningen. Analyseresultatene avhenger av hvordan jeg velger å tolke tekstene, og intervjuvarene avhenger delvis av hvordan jeg velger å forme mine intervju spørsmål. I en slik analyse som jeg har gjort, er det for eksempel mulig å utelukkende fokusere på det positive ved et virkemiddel, eller kun det negative. Det er derfor viktig å være kritisk til egne tolkninger, og hele tiden begrunne de tolkningene som er blitt gjort. I et forsøk på å øke troverdigheten til analysene, har jeg som sagt benyttet meg av utdrag fra etablert teori, som en slags måleskala. Samtidig benytter man seg jo av teori som illustrerer de momentene man ønsker å poengtere, slik at en argumentasjon for tolkningene fortsatt er essensiell.

En utfordring med kvalitative undersøkelser er at de vanskelig kan planlegges helt konkret i forkant av undersøkelsene. Det er fordi man ikke helt vet hvordan undersøkelsen utvikler seg. Av den grunn var det imidlertid desto viktigere for meg å holde et fokus på prosessen hele veien, slik at jeg ikke rotet meg bort: Hva er hensikten med de undersøkelsene jeg foretar meg nå?

### Analyse av reportasjer

Som metode for å analysere de fire reportasjene har jeg benyttet meg av tekstanalyse. Samtidig har jeg latt meg inspirere av diskurs- og narrativ analyse i utviklingen av en egen metodisk tilnærming.

Tekstanalyse er en generell betegnelse på kvalitative tilnærmingsmåter til tekster, og for å utføre en konkret analyse må man velge de «(...) begrep og analyseredskaper som er best egnet til å belyse det eller de aspektene ved en tekst (...) [man] vil undersøke» (Østbye, 2007, s. 58). Jeg mener elementer hentet fra diskurs- og narrativ analyse egner seg best til å



undersøke mitt utvalg av tekster. En nærmere definisjon på analysen kan derfor hevdes å være: Tekstanalyse som trekker på elementer fra diskursanalyse og narrativ analyse. Grunnen til denne blandede tilnærmingen er at jeg har forsøkt å utvikle egne, selvstendige kategorier som passer til å besvare problemstillingen min. Helt konkret har jeg tatt utgangspunkt i masteroppgavens problemstilling, og brukt den som en direkte veiviser for hva jeg leter etter. I tillegg har jeg forholdt meg til følgende arbeidsspørsmål:

- Hvilke utpregede litterære virkemidler peker seg ut i denne teksten?
- På hvilken måte skiller virkemidlene seg fra «normen»?
- Er det slik at bruken av litterære virkemidler senker kvaliteten på journalistikken?
- Eller kan man formidle virkeligheten *bedre* ved bruk av litterære virkemidler?
- Hva er redelig overfor til leseren?

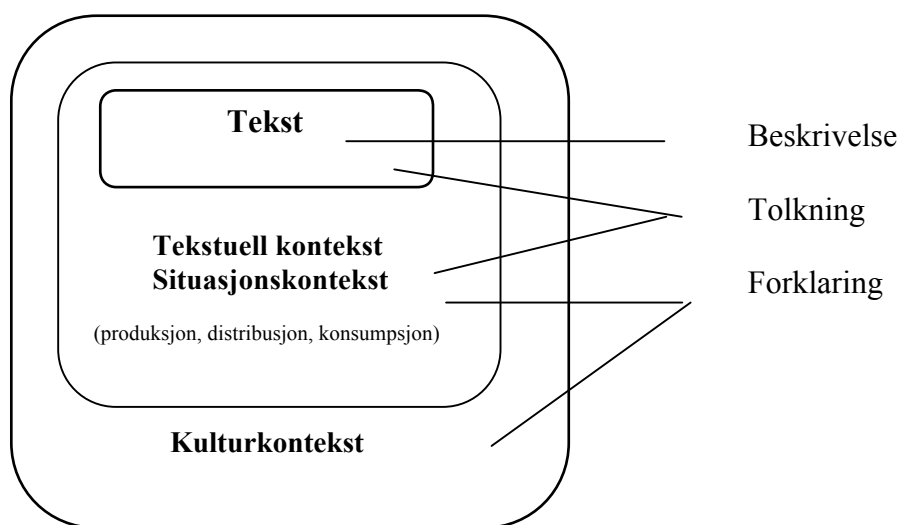
Diskursanalyse er en kvalitativ metode som dreier seg om å studere mening der meningen oppstår, nemlig i språket selv (Neumann, 2001, s. 18). Det finnes mange måter å utføre en diskursanalyse på, og følgelig eksisterer ingen enhetlig tekstanalytisk tilnærming (Østbye, 2007, s. 63). Hele diskursteorien er imidlertid, ifølge Yngve Benestad Hågvar, egentlig basert på ett hovedprinsipp: «Det finnes føringer for hvordan vi tenker og handler i ulike sammenhenger. Disse føringene er verken universelle, naturgitte eller fastsatt én gang for alle; de er derimot kulturelt og sosialt skapt» (Hågvar, 2007, s. 18). Hvordan vi oppfatter en språklig ytring – skriftlig eller muntlig – avhenger av den *konteksten* ytringen blir gitt i. Hvis man undersøker diskursteori mer spesifikt, forstår man imidlertid at den betydningen som ligger i diskursbegrepet - og dermed i en diskursanalyse - i stor grad tolkes forskjellig ut fra forskjellige tradisjoner. Innenfor tekstvitenskap og lingvistikk viser diskursbegrepet til enheter av tekst som er større enn en setning. I denne sammenheng er diskursanalyse en analyse av disse tekstenhetene (Østbye, 2007, s. 63). Innenfor den samfunnsvitenskapelige tradisjonen er man isteden mer opptatt av samfunnsmessige kontekster og maktspørsmål når det gjelder diskurs (Østbye, 2007, s. 64). Den franske filosofen Michel Foucault har særlig inspirert til den samfunnsvitenskapelige diskursanalysen med en tilnærming kalt *kritisk diskursanalyse*. Der forsøker han «(...) å påvise systematiske forbindelser mellom tekster, diskursive praksiser og sosiokulturelle praksiser» (Foucault omtalt i Østbye, 2007, s. 65).

Norman Fairclough er også en av pionerene innenfor utviklingen av såkalt kritisk diskursanalyse. Jeg har imidlertid *ikke* benyttet meg av Faircloughs kritiske diskursanalyse, da denne formen for analyse gjerne brukes til å avdekke hvordan ulike maktstrukturer er

innlemmet i vår måte å snakke på (Hågvar, 2007, s. 21). Jeg mener dette, i denne sammenhengen, ikke er relevant for min problemstilling. Den tilnærmingen jeg har valgt å bruke ligger isteden tett opp mot den tidligere nevnte, lingvistiske tradisjonen. Innenfor denne tradisjonen er man hovedsaklig opptatt av språket i bruk, og studerer konkrete ytringer og deres funksjoner i spesifikke sosiale kontekster (Østbye, 2007, s. 64).

I min analyse er jeg først og fremst interessert i de *uttryksmessige* aspektene ved tekstene (Østbye, 2007, s. 67). Det vil si at jeg fokuserer på *formen* på budskapet, og i mindre grad innholdet. Jeg legger dermed vekt på måten historiene er fortalt på, og benytter meg av diskurs i den narrative betydningen av begrepet. Dette er en tredje måte å forstå diskursbegrepet på, og betegner måten en fortelling er bygget opp på – også kalt *plot*.

I den praktiske utøvelsen av analysen har jeg tatt utgangspunkt i Hågvars Fairclough-baserte modell i boken *Å forstå avisa*, og benyttet meg av de delene av den som er relevant for meg.



Figur 1: Norman Faircloughs modell for diskursanalyse, gjengitt fra Hågvar (2007).

Jeg har tatt utgangspunkt i den *tekstuelle konteksten*, det vil si når, hvor og av hvem teksten ble produsert. En tekstuell kontekst kan også være å se teksten i lys av foregående ytringer, slik som hvilke tekster som stod på trykk samtidig (Svennevig, 2009, s. 146). Det er imidlertid ikke en del av mitt fokus. I modellens kjerne - altså selve teksten - ser jeg nærmere på sjangertilhørighet, artikkelens oppbygning og fortellervinkel. Dette kan hevdes å være elementer hovedsakelig hentet fra narrativ analyse.

Videre er mitt hovedfokus hvilke litterære virkemidler som peker seg ut i teksten, i tillegg til synligheten av kilder og journalistenes tilstedeværelse. Ved å se nærmere på dette, utvider jeg tekstanalysen ved å *fortolke* tekstbeskrivelsen i lys av en større kontekst – innenfor en valgt diskurs, her i den samfunnsvitenskapelige betydningen av begrepet (Hågvar, 2007, s. 34-35). Valget av denne typen diskurs er det som avgjør hvilke forventninger man på forhånd har til teksten, og innenfor hvilken sammenheng man skal tolke teksten. De reportasjene jeg analyserer, kan hevdes å befinne seg innenfor en journalistisk diskurs. De blir forstått ut fra det faktum at de er en del av journalistikken. Imidlertid er en slik diskurs nødvendigvis ikke fastlagt på forhånd. Winther Jørgensen og Phillips forslår at man ser diskurs som et analytisk begrep, altså som en størrelse forskeren selv fastsetter for å skape en ramme for sin undersøkelse (Winther Jørgensen & Phillips, 1999, s. 149).

Hvis man ser afgrænsningen af diskurser som en analytisk operation, betyder det, at man opfatter diskurser, som noget man som forsker konstruerer, snarere end som noget, der findes færdigt afgrænset i virkeligheden, som man bare skal afdække.

(Winther Jørgensen & Phillips, 1999, s. 149-150)

Samtidig som de analyserte reportasjene er en del av en journalistisk diskurs, trekker de også på en skjønnlitterær diskurs. Mer avgrenset kan man dessuten argumentere for at reportasjene analyseres innenfor den konvensjonelle journalistikkens sannhetsdiskurs, dette for å se hvordan tekstene *utfordrer* den. Hva er den sosiale praksisen innenfor journalistikken for å oppnå sannhet? Hvordan skiller disse tekstene seg fra denne diskursen? Jeg tar hovedsakelig for meg små utdrag av teksten, altså diskurs innenfor den lingvistiske betydningen av begrepet, og sammenlikner disse med mer konvensjonelle journalistiske metoder. Jeg ser for eksempel på bruken av kilder i forhold til åpenhet og liknende.

I analysen bedriver jeg en kontinuerlig refleksjon med grunnleggende teori som er utviklet i forhold til sannhetsbegrepet i journalistikken. Jeg tar følgelig utgangspunkt i de litterære virkemidlene som blir benyttet, og «tester» de mot etablert teori om sannhetskravet. Dette er en refleksiv leserprosess, noe som kjennetegner diskursanalyse.

Jeg benytter meg som sagt altså av *elementer* hentet fra diskursanalyse, ikke en helhetlig diskursanalyse per se. Mitt hovedfokus er å komme frem til utfordrende momenter i forhold til sannhetskravet, og jeg mener et begrepsapparat hentet fra nettopp diskurs- og narrativ analyse er den mest relevante metoden for å komme frem til dette på.

## Kvalitative intervjuer

Ved å benytte seg av tekstanalyse kan man få frem mange interessante momenter. Imidlertid er det bare analytikerens stemme som blir hørt. Yngve Benestad Hågvar fremhever derfor at man helst bør supplere en tekstanalyse med intervjuer, dette for å få et best mulig bilde av hvorfor teksten ble som den ble (Hågvar, 2007, s. 37). «Et slikt intervju kan (...) synliggjøre hvilke aspekter ved diskursen skribenten er seg bevisst, og hvilke hun i større grad tar for gitt» (Hågvar, 2007, s. 37-38). Hensikten bak å intervju informantene var for min del å komme nærmere tekstproduksjonen: Hvordan har journalistene gått frem for å produsere tekstene? Hva har de tenkt? Hvorfor har de valgt de metodene de har valgt? Jeg har bevisst valgt å konsentrere meg om tekstproduksjon, fremfor resepsjon, selv om man naturligvis kunne ha hatt utbytte av å snakke med leserne også. I stedet har jeg imidlertid selv fungert som en fortolkende mottaker.

Samtlige av informantene ble kontaktet på e-post, hvor jeg fortalte om min oppgave og hvorfor jeg ønsket å snakke med han eller henne. Jeg ønsket i utgangspunktet ansikt til ansikt-intervjuer med informantene, da en slik interaksjon gjerne produserer et datamateriale av høy validitet, fordi det direkte nærværet og samværet letter forståelsen av hva som blir sagt (Gentikow, 2005, s. 84). Imidlertid ble resultatet to intervjuer ansikt-til-ansikt og to intervjuer utført på e-post.

Intervjuene:

- Simen Sætre, Morgenbladets redaksjonslokaler, 31.03.2011.
- Kristiane Larssen, Café Con Bar, Grønland, 31.03.2011.
- Kjetil Østli, intervju per e-post, mottatt 14.04.2011 & Baker Hansen, Adamsstuen, 23.11.2009.
- Bjørn Olav Nordahl, intervju per e-post, mottatt 15.05.2011.

Min intervjumetode for de to muntlige intervjuene var semistrukturerte eller halvstrukturerte intervjuer. Det kjennetegnes ved at temaet det skal spørres om, er definert på forhånd (Østbye, 2007, s. 100). I tillegg til tema, hadde jeg også i forkant av intervjuene forberedt et sett definerte spørsmål. Jeg benyttet meg således av en såkalt intervjuguide, dette for å sikre at jeg fikk stilt alle de spørsmålene jeg i utgangspunktet ønsket. Videre gav den halvstrukturerte intervjuformen meg stor fleksibilitet, da det er mulig og naturlig å følge opp informantenes svar med oppfølgingsspørsmål (Østbye, 2007, s. 100). Jeg ønsket en viss systematikk i intervjuene, samtidig som det var essensielt for meg å fokusere på spørsmål basert på den enkeltes tekst. Derfor startet jeg alle de fire intervjuene med et sett generelle, overordnede

spørsmål angående litterære virkemidler og det journalistiske sannhetskravet. Deretter stilte jeg mer spesifikke spørsmål til hver enkelt informant, basert på det jeg mener er utfordringer med de enkelte tekstene.

Intervjuer utført skriftlig på e-post kan ikke lenger omtales som halvstruktureerte intervjuer, da spørsmålene nødvendigvis er fastlagt på forhånd, og muligheten for direkte oppfølgingsspørsmål er liten. Grunnen til at intervjuene ble utført på e-post, var at Østli hadde stor arbeidsmengde i den aktuelle perioden, og uttrykte derfor et ønske om dette. Nordahl var på sin side opptatt med et bokprosjekt, og hadde derfor ikke anledning til å møte meg før på et tidspunkt som var for sent for mine frister. Ulempen med e-postintervjuer er at man risikerer å sitte igjen med et materiale som er ganske magert, fordi skriftlige spørsmål gjerne blir besvart atskillig kortere enn muntlige. Man kan som sagt heller ikke stille direkte oppfølgingsspørsmål under intervjuet, og har ikke mulighet til å lese kroppsspråk og høre tonefallet på det som blir sagt. Jeg fikk i Østlis tilfelle imidlertid mulighet til å stille oppfølgingsspørsmål hvis det var noe jeg lurte på i forbindelse med svarene hans. Jeg har også tidligere (23.11.09) utført et ansikt til ansikt-intervju med Kjetil Østli til en semesteroppgave, som fungerte som en pilot til denne masteren. Deler av dette intervjuet ble derfor benyttet, etter at informanten hadde gjort en sitatsjekk, og godkjent at han fortsatt stod inne for disse svarene. Både Østli og Nordahl svarte også relativt utfyllende på mine spørsmål. Så til tross for at dette ikke var den optimale løsningen for meg, fikk jeg mye interessant og fruktbart ut av det. I ettertid innser jeg imidlertid at jeg helt i oppstarten av prosjektet nok burde ha tatt kontakt med journalistene for å forsikre meg om at jeg kunne få intervjuavtaler med dem. Da forslagene om e-postintervju kom opp, var det gått såpass langt i prosessen, slik at det ikke hadde vært hensiktsmessig å bytte journalister. Hovedårsaken var all den tiden jeg allerede hadde lagt ned i reportasjeanalysene. Samtidig mener jeg at de journalistene som er med i utvalget, er de mest relevante for min studie, og at jeg vanskelig, uten å gå glipp av interessante erfaringer og poenger, kunne ha byttet ut noen av dem.

I forbindelse med de muntlige intervjuene forholdt jeg meg forholdsvis strengt til den på forhånd oppsatte intervjuguiden. Til tider måtte jeg imidlertid forandre på rekkefølgen på de planlagte spørsmålene, fordi informantene kom inn på et tema jeg opprinnelig hadde tenkt å utforske senere i intervjuet. Enkelte spørsmål måtte også utdypes eller spesifiseres med eksempler, slik at informantene skulle få bedre tak på hva det dreide seg om.

Med tillatelse fra informantene ble de muntlige intervjuene tatt opp på bånd, og senere transkribert. Dette for å oppnå høyest mulig reliabilitet, ved at jeg til enhver tid har tilgang til intervjuene i sin helhet, og fordi jeg i større grad kunne konsentrere meg om å være til stede i

samtalen, fremfor å notere stikkord og hovedinnhold. Fordi intervjuene er transkribert i sin helhet, gjøres et muntlig språk om til skriftlig. Det kan føre til at muntlige karakteristikk som ufullstendige setninger, fyllord, gjentakelser og liknende kan virke «ufrivillig komiske og med dette nedsettende» (Gentikow, 2005, s. 117). Jeg har derfor i denne studien valgt å til en viss grad normalisere språket, og omarbeide intervjuutsagnene til et mer skriftlig språk. Jeg ønsket imidlertid ikke å trekke dette for langt, slik at språket i intervjuutsagnene nok er mer muntlig enn i resten av oppgaven.

Anonymisering av informantene var aldri et tema, da studiens utgangspunkt er reportasjene deres, og de allerede har stått på trykk med full byline. I tillegg er det såpass få aktører innenfor den litterære journalistikken i Norge, at om man hadde utelatt navn og isteden identifisert informantene med tilhørende avis og for eksempel alder, så ville det likevel vært relativt enkelt å finne frem til hvilken journalist dette dreide seg om. Til tross for at konfidensialitet og anonymitet gjerne fremheves innenfor forskningen, mener jeg åpenheten rundt informantenes identitet i denne sammenhengen styrker studiens troverdighet. Det er fordi forskeren må være ekstra påpasselig med sitt materiale, da informantene i ettertid kan motsi forskeren om de føler seg feilsitert. Og fordi leserne kan være sikre på hvilke kilder det er som har uttalt det som kommer frem. Reportasjeanalysene er ikke blitt forelagt journalistene i sin helhet. Imidlertid har de fått kjennskap til sentrale observasjoner fra analysene gjennom intervju spørsmålene, om enn mest i en indirekte form. Videre følger nå de fire reportasjeanalysene, hvor jeg fordyper meg i journalistenes tekster.

## 5. Tekstanalyse:

### «Historien om Nicole (23): En thriller om kroppen» av Kjetil Østli

«Historien om Nicole (23): En thriller om kroppen» handler om 23 år gamle Nicole Yvonne Gerbitz som har fått påvist lymfekreft. Hun har tidligere blitt behandlet med cellegift, men kreftcellene har vendt tilbake. Reportasjen omhandler Nicoles siste sjanse til å overleve. I elleve dager skal ligge hun på isolat, brytes ned med store mengder cellegift, for så å håpe at hun blir frisk. I et større spekter handler «Historien om Nicole» om hva som skjer med kroppen når man får kreft. Reportasjen er skrevet av journalist Kjetil Østli, og stod på trykk i *Aftenpostens A-magasin* den 3. februar 2006.

#### Kontekst

*A-magasinet* kommer som vedlegg til *Aftenpostens* morgenavis hver fredag. *Aftenposten Morgen* hadde i 2010 et opplag på 239 831, og er med det Norges største avis (*MedieNorge*, URL). I likhet med andre papiraviser mister imidlertid *Aftenposten* lesere til andre nyhetskanaler, især til nettavisene. Opplaget har sunket med om lag 36 600 eksemplarer de siste ti årene (*MedieNorge*, URL). Et synkende avisopplag kan hevdes å være én av grunnene til økningen i magasinjournalistikken de siste årene. «(...) [P]roduktutviklingen må ses som et ledd i jakten på nye inntjeningsmuligheter, magasinene er derfor primært laget for at avisene skal tjene mer penger» (Johnsen Ørstavik, 2009, s. 96). Det finnes også andre begrunnelser, for eksempel å underholde, eller som ledd i en «slow journalism» - altså journalistikk man kan fordype seg i når man har god tid. Likevel, magasinenes sterke betydning for å opprettholde lesermassen og annonseinntektene står sentralt (Johnsen Ørstavik, 2009, s. 9). De fleste store aviser innehar nå ett eller flere magasiner i løpet av en helg. *Dagbladet* var først ut i 1999 med *Magasinet*, senere lanserte de også *Dagbladet Fredag* og *Dagbladet Søndag*. *VG* introduserte i 2005 sitt helgebilag *VG Helg*, og høsten 2007 kom søndagsmagasinet 7. Dette magasinet gikk imidlertid inn i mai 2009, på grunn av innsparinger. *Dagens Næringsliv* lanserte sitt fredagsmagasin *D2* i 2007.

*Aftenpostens* magasin, *A-magasinet*, som «Historien om Nicole» stod på trykk i, har eksistert i tre epoker. *A-magasinet* slik vi kjenner det i dag, ble lansert i oktober 2005. Målsetningen var da å styrke lesernes tilknytning til avisen, øke abonnementsmassen og dessuten øke løssalget (K. L. Stavrum sitert i Johnsen Ørstavik, 2009, s. 96). Mens *Aftenpostens* slagord er «Det er godt å vite», retter *A-magasinet* seg mer mot visjonen «Det er gøy å vite» (Jensen, URL). Målet med magasinets tekster er at de skal være så godt skrevet at

når man først begynner å lese en artikkel, skal man ha lyst til å lese helt til slutten. Da magasinet startet opp i 2005 ble det derfor lagt stor vekt på å skolere journalistene i å skrive fortellende journalistikk (Reportasjeleder Skogstrøm sitert i Ylvisåker, 2009, s. 43).

## Sjangertilhørighet

«Historien om Nicole» var hovedoppslaget i *A-magasinet* da saken stod på trykk. Historien ble plassert på forsiden, med overskriften: «Nicole har en siste sjanse. Men først skal legene nesten ta livet av henne». I tillegg til denne overskriften, dekkes forsiden av et bilde av en kreftsyk Nicole som har mistet håret, og som ligger med øynene lukket igjen. Fordi saken er plassert på forsiden får den automatisk oppmerksomhet. Man kan regne med at de fleste som leste denne utgaven av *A-magasinet* nok også leste denne saken.

Hvordan artikkelen oppfattes, er betinget av hvor den står på trykk. Fordi *A-magasinet* kommer som vedlegg til abonnementsavisen *Aftenposten*, og den i stor grad konsentrerer seg om seriøs journalistikk, leses reportasjen i en journalistisk kontekst. Samtidig tillates det en mer fortellende skrivestil i *A-magasinet* enn i nyhetsseksjonen i papiravisen. Magasinet benytter seg hovedsakelig av reportasjer, fremfor nyhetsartikler. Det er også i større grad lagt opp til at man skal lese teksten fra A til Å.

Jo Bech-Karlsen kategoriserer reportasjesjangeren i tre kategorier: Dagsaktuelle nyhetsreportasjer, tidsaktuelle reportasjer knyttet til aktuelle emner i tiden, og reportasjer som behandler emner av eksistensiell og eviggyldig karakter (Bech-Karlsen, 2007a, s. 16). Jeg vil hevde «Historien om Nicole» kan kategoriseres som en slik «alltid aktuell» reportasje. Det er fordi den handler om et tema som til enhver tid berører mange. Reportasjen kan hevdes å være like aktuell i dag, som da den ble trykket i 2006.

«Historien om Nicole» er bygget opp av vekselvis scener og faktaavsnitt, og følger en fortellerform kalt den «den tredje fortellermåte» (Hvid, 2007, s. 44). Modellen blir beskrevet av Roy Peter Clark i artikkelen «Two ways to read, three ways to write», og tar utgangspunkt i at det finnes to essensielt forskjellige måter å lese på: Enten så kan man lese for å lære, eller for å bli underholdt (Clark, URL). «Den tredje fortellermåte» tar imidlertid i bruk begge de to strategiene, og tilbyr leserne både faktaopplysninger og opplevelse (Hvid, 2007, s. 45).

We read and write for information. We read and write for story. Language points us there. Language puts us there. So what is the third way: Reading and writing for both information and story.

(Clark, URL)

De sceniske avsnittene skaper innlevelse og identifikasjon, mens faktaavsnittene gir bakgrunnsinformasjon og setter historien inn i en sammenheng. Det betyr at de sceniske



avsnittene viser Nicoles personlige historie, mens faktaavsnittene gir opplysning om hva som skjer i kroppen når kreftcellene får overtaket. Mikkel Hvid, kaller faktaavsnittene for BBI – *boring but important*: «I BBI-afsnittene samles alt det faktastof og all den viden som journalistisk sæt bærer historien» (Hvid, 2007, s. 45). Denne måten å bygge opp en historie på, er ifølge Line Nagell Ylvisåker typisk for *A-magasinet*: «*A-magasinet* [legger] (...) vekt på at artiklane i magasinet ikkje berre [skal] vera underhaldande, men også læra lesarane noko» (Ylvisåker, 2009, s. 90).

De sceniske avsnittene i Østlis reportasje er bygget opp som en klassisk fortelling, med en begynnelse, midtdel og slutt. Fortellingen åpner med et anslag. Dette skal ifølge Jo Bech-Karlsen inneholde noe sentralt om reportasjens tema eller konflikt, noe som leder hen til den røde tråden (Bech-Karlsen, 1984, s. 154). Vi får i Østlis anslag høre om mennesket - «(...) en organisme så intrikat at forskerne ikke helt har gjennomskuet den» (segm. 6). Deretter følger en presentasjon av tema. Anslaget og presentasjonen kan sammen karakteriseres som fortellingens begynnelse. I fortellingens midtdel blir vi med Nicole på sykehuset, hvor hun blir isolert og får cellegift. Det skjer altså en utdyping av tema, og de ulike hindre og hjelpere etableres (Steensen, 2009, s. 99). Den emosjonelle motoren i fortellingen er hele tiden: Vil Nicole overleve? I midtdelen finner vi en opptrapping i fortellingen. Kuren har begynt, og Nicole blir dårligere og dårligere. Det skjer en utvikling fra den sprudlende, glade Nicole, til en stille, innesluttet én, som ber om at lyset slukkes og som trekker dyna over hodet (segm. 159). Vendepunktet i historien er «den hellige dagen» (segm. 164). Nicole får stamceller som skal bygge opp den beinmargen som cellegiften drepte. Mot slutten av fortellingen kommer høydepunktet, selve poenget hvor anslaget blir besvart: Hun får beskjed om at hun *vil* overleve: «(...) bildene viser ingen tegn til levende kreftceller» (segm. 359). Reportasjen avsluttes med reaksjoner og refleksjoner rundt dette. Dette er fortellingens slutt.

## Fortellervinkel

Hun [Nicole] lå i sengen og hørte hvordan vintervinden tok tak i treveggene i rekkehuset på Nesodden. 23-åringen stod opp og så utover soverommet og på tingene hun skulle pakke.  
(Segment 13-14)

Kjetil Østli har valgt en tredjepersons synsvinkel til sin historie. Dette er i overensstemmelse med Stephen J.A. Wards utspill om at journalisten skal ikke være hovedpersonen i egne historier, men isteden trekke seg selv ut når han formidler (Ward, 2008, s. 19). Fortellervinkelen kalles gjerne en aural synsvinkel, og er ifølge Bech-Karlsen den vanligste

fortellervinkelen i journalistikken (Bech-Karlsen, 1988, s. 76). Fortelleren har da full oversikt over hva som skjer, hvem som sier og gjør hva, hvordan virkeligheten ser ut, og hvilke opplysninger som er av interesse. Vi får hendelsene presentert slik de ser ut fra fortellerens synsvinkel. I første scene, segment 13-14, blir vi fortalt at Nicole ligger i sengen og titter ut gjennom vinduet. Deretter står hun opp og ser utover soverommet på de tingene hun skal pakke. Vi blir med som flue på veggen, og får inntrykk av at Nicole er alene i rommet. Målet med en slik fortellervinkel er å gi leseren en følelse av selv å ha vært tilstede, uten å bli «forstyrret» av journalistens nærvær (Dalviken, 2005, s. 45).

Sett fra et annet synspunkt vil det at Østli hovedsakelig utelater seg selv fra historien kunne være en utfordring fordi det da blir vanskeligere å slå fast om Østli selv har vært til stede og observert, eller om handlingen er noe journalisten er blitt fortalt i ettertid. Bech-Karlsen fremhever at «[n]år fortelleren skjuler seg, er det ikke like klart 'hvor det snakkes fra'» (Bech-Karlsen, 2007b, s. 17). Jeg vil ikke si at journalisten i denne reportasjen direkte «skjuler» seg, men det er ofte en usikkerhet knyttet til hvor han til enhver tid befinner seg. For å finne ut hvor journalisten var til stede, må leseren selv forsøke å tolke de enkelte scener og tekstbiter. Man kan derfor hevde at Østlis fortellermåte kan utfordre åpenhetsprinsippet til Odd Raaum, hvor han legger vekt på at journalister og redaktører skal spille med åpne kort overfor sine omgivelser (Raaum, 1996, s. 113). Det *er* en forskjell på om journalisten selv har vært til stede som nøytral observatør, eller om handlingen er fortalt ut fra hvordan hovedpersonen selv opplevde det. Leserens bør derfor ha muligheten til å finne ut av hvor journalisten har hentet sin informasjon fra. Dette gjelder også når det ikke er snakk om kontroversiell informasjon.

Det er en merkelig stemning på avdeling B2. En ung mann drar cellegiftstativet sakte etter seg. En eldre mann ligger i dødsrampe på en seng. Pårørende kommer og går, noen gråter, andre er tause. Nicole ligger på sengen og smiler.

(Segment 79-83)

Østli benytter seg i stor grad av detaljerte beskrivelser. Han beskriver spesielle detaljer, klokkeslett og datoer. Dette skaper troverdighet, og øker inntrykket av at han selv har vært til stede. I tillegg varierer han også sin fortellermåte, og noen steder lar han nettopp leseren ta del i hvor informasjonen er hentet fra. Dette skaper klarhet. I segment 260-275 starter Østli med å fortelle at Nicole hadde en identitetskrise. Han lister opp spørsmålene hun stilte seg i en slags fri, indirekte tale: «Hvem er jeg? Hva gjør jeg her? Hva tenker andre om meg?» (segm. 262-264). Så glir teksten over til å la Nicole snakke selv, i sitatform. Vi forstår at Nicole egentlig snakker med journalisten som oppholder seg i rommet. I segment 157 skriver også

journalisten: «Hun brekker seg når hun nevner ordet 'cellegift', og ber oss om ikke å bruke ordet». Her velger journalisten å trekke inn seg selv, fremfor for eksempel å skrive: «Hun ber derfor om at ordet ikke skal bli brukt». En grunn til dette kan være å minne leseren på at det finnes en journalist som påvirker historien. Mot slutten av reportasjen trer dessuten Østli frem, og er tydelig til stede i teksten. Han skriver: «Etterpå ringer Nicole til oss» (segm. 365). Videre trer han ut av sitt «skinn av usynlighet» og stiller Nicole et direkte spørsmål.

### Fri, indirekte tale

Det er ikke meg å ligge stille på en seng sånn. Jeg vil vekk, ut, jeg vil se folk på gata og tenke hvor er de på vei. Sånne ting vil jeg se. Jeg vil hjem, tenker hun.  
(Segment 160-162)

Som forteller nøyer ikke Østli seg med å stå utenfor og titte inn. Han bringer oss videre fra en aural synsvinkel, over i personal synsvinkel. Leseren får dermed adgang til Nicoles tanker og følelser via fri, indirekte tale. Dette er et virkemiddel som brukes mye i skjønnlitteraturen for å gi liv til karakterene. I denne reportasjen er det Nicoles tanker og følelser vi får ta del i. Vi opplever det som skjer direkte gjennom henne. Tom Wolfe fremmet bruken av tanke- og følelsesreferat i sitt essay *The New Journalism*. Ved bruk av fri, indirekte tale, også kalt indre monolog, skulle leseren få en opplevelse av å befinne seg inne i hodet på personene i historien (Wolfe, 1975, s. 35). Ett av argumentene for å benytte seg av et slikt virkemiddel er at mennesker består av mye mer enn bare sine utsagn og handlinger. I de fleste situasjoner er det derfor også interessant for leseren å få vite *hvorfor* karakteren handler slik den gjør.

Mange journalister vil ifølge Jo Bech-Karlsen imidlertid kategorisk avvise at en slik fortellervinkel lar seg bruke i reportasje (Bech-Karlsen, 1988, s. 77). Selv hevder han at indre monolog prinsipielt er umulig, dette fordi menneskers indre tilstander ikke er tilgjengelige gjennom journalistiske metoder (Bech-Karlsen, URL). Likevel har Østli valgt å benytte seg av dette virkemiddelet. Fordi han umulig kan ha direkte adgang til Nicoles tanker, er det mest logiske at han rett og slett har spurt: «Hva tenkte du da?» Eventuelt kan fremgangsmåten også ha vært at Nicole har uttalt dette i form av sitat, men at Østli har valgt å gjøre det om til fri, indirekte tale slik at opplysningene ikke skal bli «forstyrret» av journalistens nærvær.

Ifølge Linda Dalviken «(...) må [en journalist] være hundre prosent sikker på at tanke- og følelsesreferatene er korrekte» (Dalviken, 2005, s. 50). Spørsmålet er imidlertid: Hvordan kan en journalist være det, da tankerekkene naturligvis utspiller inne i hodet på karakterene? På den annen side: Er fri, indirekte tale egentlig så annerledes enn sitater i konvensjonell

journalistikk? Mikkel Hvid mener tydeligvis ikke det, og argumenterer derfor for at «[h]ovedparten af det der fylder medierne, er netop følelser og tanker» (Hvid, 2004, s. 37).

Dalviken fremhever at: «Ett feil tankereferat ødelegger troverdigheten til hele fortellingen» (Dalviken, 2005, s. 50). Jeg vil hevde at det i de fleste situasjoner ikke er så enkelt at man kan si: «Dette er riktig, eller dette er galt». Isteden kan man diskutere hvor stor del av tankerekkene som gjenspeiler nøyaktig det som skjedde, og hvor stor del som gjenspeiler *nesten* det som skjedde, men tilpasset en fortellende form. I tillegg kan kildene for eksempel huske feil, eller forsøke å fremstille seg selv og sine tanker i et bedre lys enn det de egentlig fortjener.

## Rekonstruksjon

Å følge hovedpersonen i en handling som er beskrevet scenisk, er ofte mer spennende enn å lese et beskrivende handlingsreferat fortalt av samme person. Det er imidlertid ikke alltid mulig for journalisten å selv være til stede og observere handlingen, derfor benytter litterære journalister seg gjerne av rekonstruksjon. Steen Steensen definerer rekonstruksjon som det at «(...) journalisten skildrer opplevelser scenisk uten selv å være førstehåndskilde til disse opplysningene» (Steensen, 2209, s. 128). Line Nagell Ylvisåker fremhever i masteroppgaven, *A-magasinet i tre epokar*, at rekonstruksjon av scener er en klar trend i de *A-magasin*reportasjene hun har undersøkt fra 2005. Dette står i motsetning til magasinets tidligere epoker:

Truleg heng dette saman med at journalisten ikkje lenger sjølv står i sentrum. Det er andre kjelder sine historier journalistane er opptekne av, og dei nyttar i stor grad intervju for å etterforska fram scener som dei ikkje sjølve har vore ein del av.

(Ylvisåker, 2009, s. 94)

Når Østli skal fortelle Nicoles historie er det scener som er relevante for historien, men som antagelig skjedde på tidspunkter hvor Østli vanskelig kunne være til stede. I segment 237-254 er det en scene som omhandler det tidspunktet Nicole fikk vite at hun hadde kreft. Denne scenen er mest sannsynlig en rekonstruksjon, fordi den utspiller seg i februar 2005, trolig lenge før det ble bestemt at det skulle skrives en reportasje om Nicole. Videre markerer journalisten at det *er* rekonstruksjon ved et skifte av tid i teksten, fra presens til preteritum: «Februar 2005 fikk Nicole en time hos en hudlege. Det var han som skjønte det» (segment 237-238). Vi forstår at dette er noe journalisten har blitt fortalt i ettertid.

I segment 354-364 har Østli valgt å løse rekonstruksjonen på en annen måte. Dette er den avsluttende scenen hvor Nicole lager fiskeboller hos en venninne, da overlege Lauritzen

ringer henne og forteller at bildene ikke lenger viser noen tegn til levende kreftceller. Denne scenen er i motsetning til forrige rekonstruksjon, skrevet i presens på lik linje med resten av teksten. Det kommer på den måten ikke frem at det er noen rekonstruksjon, og det er naturlig å tro at journalisten har vært tilstede. Men så skriver Østli: «Etterpå ringer Nicole til oss» (segm. 365). Vi forstår da at journalisten *ikke* har vært tilstede, siden Nicole ringer ham for å forklare hva som skjedde. Mengden detaljer i scenen skiller seg dessuten fra andre steder i reportasjen. Her blir scenen kun etablert via små korte detaljer som man kan få ut fra en samtale i ettertid: Nicole lager fiskeboller, telefonen ringer.

Både Mikkel Hvid og Linda Dalviken fremhever rekonstruksjon som en sentral metode innenfor den fortellende journalistikken (Dalviken, 2005, s. 39 & Hvid, 2007, s. 35). Det kan virke som om Hvid likestiller rekonstruksjon med journalistens egen tilstedeværelse: «Og det er de to muligheter der findes: Man kan rekonstruere scener eller overvære dem» (Hvid, 2007, s. 35). Dalviken skriver at «(...) journalistisk fortellinger (...) like gjerne [kan] finne sted i nåtid» (Dalviken, 2005, s. 39). Jeg vil hevde de journalistiske fortellinger *helst* bør finne sted i nåtid. Om det er mulig, bør journalisten være til stede. Utfordringen som omhandler rekonstruksjon og det journalistiske sannhetskravet, er imidlertid ikke om det blir *benyttet* rekonstruksjon, men om leseren får vite at det er en rekonstruksjon eller ikke. Det kan hevdes å være et problem dersom leseren tror at journalisten presenterer førstehåndsinformasjon, da det egentlig er andrehåndsinfo. I Østlis tilfelle kan man hevde at om leseren leser *nøye*, kan rekonstruksjonen «oppdages», men at den gjengse leser nok ikke ville ha lest teksten så nøye.

I rekonstruksjon nummer to, segment 361, kan man også stille spørsmål ved utsagnet «[s]å svarer hun fortumlet». Hvordan vet Østli sikkert at Nicole var «fortumlet», om han ikke selv var der? Er dette noe Nicole har fortalt journalisten, eller har Østli selv tolket det ut fra det Nicole har fortalt? I ytterste konsekvens kunne kommentaren ha vært noe Østli selv valgte å legge til for å skape mer liv i teksten. Ut fra kun å se på teksten, er det vanskelig å vite.

## Oppsummering

Det kan hevdes at Østli i denne teksten utfordrer Odd Raaums åpenhetsprinsipp ved å benytte seg av såkalt «skjulte» kilder til informasjon. Vi som lesere har ofte små muligheter til å vite hvor han har fått sin informasjon fra. Vi forstår at Nicole nødvendigvis er en kilde til informasjon, men det er uklart ut fra teksten hvor mye Østli selv har vært til stede. Det er derfor vanskelig å skille hva som er kommet frem ved observasjon, og hva som er kommet frem i samtale. Troverdigheten til teksten beror derfor på at journalisten er tydelig med

hensyn til bruk av metode. Østli benytter seg også av fri, indirekte tale, et virkemiddel som blant annet Jo Bech-Karlsen mener hører skjønnlitteraturen til (Bech-Karlsen, URL).

Det tredje momentet i Østlis tekst som potensielt sett kan utfordre sannhetskravet, er bruken av rekonstruksjon. Det er i teksten to steder jeg tror han benytter seg av dette virkemiddelet. Problematikken beror da ikke nødvendigvis på at man benytter seg av rekonstruksjon, men på at det eventuelt er skrevet slik at leseren går ut fra at journalisten var til stede, da han egentlig ikke var det. På de to stedene jeg omtaler i teksten, viser journalisten for observante lesere at det er rekonstruksjon, andre lesere vil antagelig ikke oppfatte dette.

## 6. Tekstanalyse: «Livet etter ulykken» av Kristiane Larssen

«Livet etter ulykken» omhandler en tragisk trafikkulykke i Horten i 2006, hvor en seksten år gammel gutt mistet livet. Sjåføren, den da atten år gamle Alexander Nygaard-Andersen, hørte et smell og trodde noen hadde kastet stein på bilen hans. I stedet fant han lillebrorens kamerat, Andreas Aasjord Omholt, liggende i veikanten. Det viste seg at sekstenåringen hadde fått seks hjerneblødninger som følge av påkjørselen. Han døde senere på sykehuset. «Livet etter ulykken» handler hovedsakelig om hva som skjedde før og under ulykken, men teksten handler også om hvordan Alexander, hans familie, og ikke minst de etterlatte etter Andreas, nå forsøker å gå videre med livene sine.

### Kontekst

«Livet etter ulykken» er skrevet av Kristiane Larssen. Opprinnelig ble reportasjen skrevet som en eksamensoppgave ved masterprogrammet i journalistikk på Universitetet/ Høgskolen i Oslo. Senere, den 21. februar 2008, ble teksten trykket i *Aftenpostens A-magasin*. Som utdypet i analysen av «Historien om Nicole», tillates det en atskillig mer fortellende stil i *A-magasinet* enn i *Aftenpostens* papiravis. Det kommer tydelig frem i forbindelse med denne teksten. Imidlertid er «Livet etter ulykken» trolig ikke typisk for *A-magasinet*. Basert på de *A-magasintekstene* jeg tidligere har lest, vil jeg hevde denne reportasjen innehar en større grad av litterære virkemidler enn de sakene som vanligvis står på trykk.

### Sjangertilhørighet

En reportasje forutsetter ifølge Jo Bech-Karlsen to ting: En reporter som bruker observasjon på stedet, og at observasjonene og reporterens nærvær kommer frem i teksten (Bech-Karlsen, 2007a, s. 22). «Livet etter ulykken» er skrevet ut fra en aural fortellervinkel, hvilket innebærer at journalisten omtaler sine hovedpersoner i tredjeperson (Bech-Karlsen, 2007b, s. 16). Som karakter er Kristiane Larssen ikke selv til stede i reportasjen. Hun preger likevel – som vi skal se i denne analysen - teksten med sin subjektivitet.

Larssen bruker mye plass i artikkelen på å skildre scener. Det gjør at leserne kommer tett på de hendelsene som inntreffer, og lettere kan skape seg visuelle bilder av det journalisten beskriver (Steensen, 2009, s. 48). De scenene som beskrives er imidlertid hovedsakelig et resultat av at karakterene har fortalt om sine opplevelser, altså rekonstruksjon. Steen Steensen fremhever at rekonstruksjon alene ikke skaper noen reportasje. Han mener det i verste fall kan få leseren til å føle seg lur, om han/hun får kjennskap til metoden (Steensen,

2009, s. 133). Til tross for at de observasjoner som benyttes hovedsakelig ikke er journalistens egne, vil jeg likevel karakterisere denne teksten som en reportasje, da Kristiane Larssen *har* vært til stede i Horten, og gir egne beskrivelser fra ulykkesstedet, dog nærmere halvannet år etter at ulykken skjedde.

Formen på denne reportasjen kan hevdes å passe inn i en modell som Mikkel Hvid omtaler som «dramamodellen» (Hvid, 2007, s. 61). «Dramamodellen» består av seks faser. Først kommer et *anslag*; som skal fange leserens oppmerksomhet. I «Livet etter ulykken» kan anslaget hevdes å være ingressen: «Alexander hørte et smell og ble forbannet. Han trodde noen hadde kastet stein på bilen hans» (segm. 2-3). Ut fra disse to korte setningene fanges vår interesse: Hva var det som traff bilen, hvis det ikke var en stein?

Neste fase i «dramamodellen» er *presentasjonen*; hvor leseren skal få den nødvendige bakgrunnsinformasjon for å forstå anslaget og den videre historien. Her får vi vite at det arrangeres en minnestund for en ung gutt som har mistet livet – en gutt som Alexander har *drept*. Vi forstår da at steinen nok egentlig var en gutt, og kan begynne å ane konturene av hva denne artikkelen handler om. I presentasjonen blir vi også bedre kjent med de to guttene: Den som drepte, og den som ble drept. Så følger en *utdypning* av det dramaet som ble introdusert i anslaget: Vi tas tilbake til det tidspunktet hvor Alexander setter seg bak rattet, og kjører sydover mot Strandpromenaden. Plutselig hører han et smell i ruten, og i veikanten finner han Andreas (segm. 50-70). *Konfliktopptrappingen* kan karakteriseres som den delen av historien hvor Andreas havner på sykehuset, mens Alexander blir kjørt hjem til faren sin, hvor han ligger på sofaen, banner og «ha[r] det uutholdelig vondt» (segm. 76-95). «*The point of no return*» kan enten hevdes å være det øyeblikket da bilen treffer Andreas, eller da han dør. Da er det ikke lenger mulig for noen av de involverte å vende tilbake til utgangspunktet. Øyeblikket da døden inntreffer kan også beskrives som historiens *klimaks*. Til slutt følger en *uttoning*; hvor vi får presentert konklusjonen. Andreas er ikke lenger i live, Alexander sliter med vonde tanker og får en betinget fengselsdom. Alle de berørte forsøker nå å gå videre med livene sine – uten Andreas (Hvid, 2007, s. 62).

Til sammenlikning med «den tredje fortellermåte», som ble benyttet i «Historien om Nicole», ser vi at de fortellende scenene ikke vekselvis varierer med faktaavsnitt, men isteden står alene. I omtale av «dramamodellen» fremhever derfor Mikkel Hvid at:

Dramamodellen lever af konfliktudvikling i en grad som gør den næsten uegnet til journalistik. Fakta- eller vidensformidling sænker eller ødelægger den dramatiske handling, og på den måde står de to kvaliteter – *oplevelsen* og *oplysningen* – i vejen for hinanden i dramamodellen.

(Hvid, 2007, s. 65)



Hvid hevder altså at modellen lett kan føre til et for stort fokus på det dramatiske, og et mindre fokus på de harde fakta. Grunnen til det, er at formidlingen av fakta senker spenningsnivået i teksten, og innenfor en modell som er så avhengig av konfliktutvikling, er det derfor en tendens til at de blir utelatt. Dette er nok noe av årsaken til at «Livet etter ulykken» oppfattes så fortellende i sin form. Det er et fokus på det dramaturgiske som bringer historien fremover, de harde fakta kommer imidlertid i bakgrunn, eller utelates.

Den aktuelle reportasjen kan også hevdes å inneha likheter med en modell som amerikaneren John Franklin omtaler som «Story-modellen» (Franklin, 1986, s. 71). «Story-modellen» defineres som «(...) a sequence of actions that occur when a sympathetic character encounters a complicating situation that he confronts and solves» (Franklin, 1986, s. 71). Skjematisk bygges teksten da opp av tre momenter: En komplikasjonsscene, en utviklingsscene og en løsningsscene (Hvid, 2007, s. 50).

Komplikasjonsscenen i «Livet etter ulykken» kan karakteriseres som det øyeblikket da Alexander kjører på Andreas. Det er dette momentet som skaper spenning og konflikt. I utviklingsscenen havner Andreas på sykehus, og mister så livet. Det gjør at Alexander kjemper mot egne tanker, og i retten. Løsningen som presenteres er at Alexander ligger våken om nettene, og ikke klarer å stå opp om morgenen. Det kan virke som om denne modellen i større grad enn «dramamodellen» passer til historier hvor én person står i fokus. Franklin understreker hovedpersonens rolle i historien. Han skriver: «Character is the most important element of the story, and the one on which all else depends» (Franklin, 1986, s. 86) «Livet etter ulykken» omhandler ikke bare Alexander, likevel er det et særdeles stort fokus på ham. I forbindelse med «Story-modellen», utdyper Mikkel Hvid Franklin sitt poeng angående hovedpersonen. Hvid fremhever at:

(...) læserne automatisk vil få sympati for en person der beskrives så indgående som det er tilfælde i story'en. Gennem story'en får læserne en indsigt i og forståelse for personens handlinger, og det kaster i sig selv et forklarende og forsonligt skær over selv de allermest usympatiske personer. Vi forstår deres bevæggrunde og kommer dermed også til at holde mere af dem.

(Franklin omtalt i Hvid, 2007, s. 53)

Franklins poeng er altså at vårt nære kjennskap til hovedpersonen gjør at vi utvikler en større medfølelse for ham. Jeg mener dette samsvarer med hovedpersonen i denne reportasjen. Det er ikke nødvendigvis slik at Larssens intensjon har vært å stille Alexander i et særdeles sympatisk lys, men fordi historien er vinklet slik at vi kommer så tett på ham, utvikles en sympati som vedvarer gjennom hele historien. Hadde journalisten isteden valgt å skrive reportasjen ut fra et annet perspektiv, for eksempel startet med at moren til Andreas plukket

opp telefonen og mottok den grufulle nyheten, så ville antagelig sympatien i større grad ligget hos Andreas sine foreldre.

### En utvidet offerrolle

Den såkalte «aktantmodellen» viser hvordan en fortelling nesten alltid er bygget opp av et avgrenset sett med aktanter, eller roller, som står i et bestemt forhold til hverandre (Greimas, 1974). Modellen er bygget opp rundt et *subjekt* som kjemper for å nå et mål, eller oppnå et *objekt*. På veien mot målet møter subjektet både *hjelpere* og *motstandere* (Greimas, 1974). Det er altså relativt vanlig at karakterene i en historie har spesifikke roller, som enten innebærer det å være helt, offer, skurk eller liknende. I «Livet etter ulykken» kan det hevdes at Larssen utvider den konvensjonelle offerrollen som i liknende trafikk-saker gjerne er svart/hvitt. Offerrollen tildeles den som blir skadet eller mister livet, mens den som kjører gjerne blir regnet som «skurken». Larssen viser i denne reportasjen at det er flere offer knyttet til en slik ulykke. Alle som er innblandet får på ulike måter livene sine ødelagt. Slike hendelser forsvinner ikke, isteden forsøker de pårørende hver dag å leve videre med hendelsen. Denne utvidede offerrollen tilfører teksten en ekstra dimensjon. Reportasjen handler ikke om fordeling av skyld, men kan isteden skape en større forståelse for i hvor stort omfang en slik ulykke påvirker et lokalsamfunn.

### Fortid og rekonstruksjon

En annen årsak til det fortellende preget på artikkelen, er trolig at mesteparten av teksten er skrevet i preteritum. Et vanligere trekk ville vært å skrive artikkelen i presens. Det ville også i større grad ha gitt inntrykk av aktualitet og fått leseren til å føle at han var til stede da handlingen utspilte seg. Fordi denne historien blir fortalt i fortid, fremheves isteden det fortellende preget, og det faktum at teksten omhandler en hendelse som skjedde ett år og tre måneder før historien ble skrevet. For å bringe leseren nærmere det som skjedde, benytter Larssen seg i stor grad av rekonstruksjon. Teksten tyder således på at bortsett fra enkelte egne observasjoner og direkte sitater, er «Livet etter ulykken» hovedsakelig rekonstruert på bakgrunn av samtaler med de pårørende. En tilhørende ettertekst forklarer dette: «Reportasjen er skrevet etter samtaler med Alexander Nygaard-Andersen, hans familie og Andreas Aasjord Omholts pårørende» (segm. 154).

Linda Dalviken hevder at det å benytte seg av en tekstboks til å ledsage fortellingen «(...) vil berolige kritiske lesere, og understreke forskjellen mellom fakta og fiksjon» (Dalviken, 2005, s. 50). Jeg vil imidlertid hevde at man bør stille spørsmål ved om denne

metoden er en tilstrekkelig kilde til informasjon, da etterteksten kun gir et generelt bilde av hvilke kilder som er blitt benyttet. Dette, i tillegg til at historien stort sett er skrevet uten henvisninger til spesifikke kilder inne i artikkelen, gjør det vanskelig å vite nøyaktig hvilke deler av teksten de enkelte kilder har bidratt til.

Steensen fremhever at et positivt trekk ved rekonstruksjon er at det skaper nærhet og drama gjennom scenisk fremstilling, til tross for at journalisten ikke selv har vært til stede (Steensen, 2009, s. 128). Leserne kommer dermed atskillig nærmere handlingen enn det de hadde gjort hvis journalisten for eksempel hadde publisert informasjonen som et intervju. Metoden kan imidlertid hevdes å være problematisk, da det nettopp er slik at journalisten ikke selv har sett handlingen med egne øyne, men likevel forsøker å gjenskape det scenisk. Det som i teksten fremstilles som empiriske fakta, er egentlig de involvertes egne oppfatninger av det som skjedde. Et eksempel på dette er beskrivelsen av hva som skjedde rett før ulykken inntraff: «Etter at Alexander hadde redusert farten inn i svingen før krysset, passert det første fotgjengerfeltet og lagt foten på gasspedalen igjen, hørte han et plutselig smell i ruten» (segm. 55). Her legges det vekt på at Alexander (som ansvarlig sjåfør) reduserer farten inn mot svingen. Jeg skal ikke hevde at han unnlot å gjøre dette, men fordi Alexander er den eneste som kan fortelle hva som skjedde her, blir trolig hans versjon stående som fasit, uimotsagt.

For å unngå at historier i for stor grad vinkles fra én side, bør journalister derfor helst støtte seg til flere kilder når en hendelse skal rekonstrueres. Det er derfor interessant for leseren å vite når journalisten kun har benyttet seg av én enkelt kilde, og når hun har sjekket informasjonen opp med flere parter. I denne reportasjen kan det stilles spørsmål om hvor mye av historien som er rekonstruert på bakgrunn av Alexanders opplevelse av tragedien, da vi i liten grad får presentert åpne kilder i teksten. Alexander er den eneste overlevende som var til stede da ulykken skjedde, og han er derfor trolig den eneste som kan fortelle om den. Man kan derfor stille spørsmål om dette har resultert i en overvekt av hans side av fortellingen. Og har det resultert i at han fremstilles i et bedre lys enn det han egentlig fortjener?

### Et ladet språk

Denne reportasjen handler om en tragisk hendelse. Det fører i seg selv til høy følelsesmessig appell. Samtidig skaper formen engasjement og nærhet til historien fordi man kommer så tett på de menneskene som omtales. I tillegg til dette, frembringer også språket i artikkelen et følelsesmessig engasjement. Det er fordi reportasjen inneholder et ladet språk. Segment 7 og 150-151 er eksempler på dette:

Fra der Alexander Nygaard-Andersen og moren hans hadde satt seg, kunne han se foreldrene til gutten han hadde drept.

(segment 7)

For den som har drept en venn, klarer ikke å slippe tak i tankene sine. Den som har drept en venn, klarer ikke å stå opp om morgenen.

(Segment 150-151)

Å bruke ordet *drept* i denne sammenheng kan hevdes å være ganske sterkt. En mer nøytral ordbruk ville for eksempel vært: «Forårsaket at en venn mistet livet». Man skulle tro at det å bruke disse vendingene ville minske sympatien for Alexander fordi han har *drept* noen. Isteden øker sympatien, fordi det legges så stor vekt på at han har det veldig vanskelig. Et annet eksempel på ladet språk er segment 83: «Familien Aasjord Omhold skulle aldri få Andreas hjem igjen». Også her understrekes det emosjonelle aspektet i fortellingen.

Professor i journalistikk, Stephen Ward, fremhever at man i objektive, journalistiske tekster bør unngå å bruke adjektiver, adverb, verb eller andre fraser som kan indikere partiskhet eller uberettiget inferens (mellom-linjene-lesning) (Ward, 2008, s. 21). Med bakgrunn i Wards utspill, vil jeg hevde språket i «Livet etter ulykken» skiller seg fra konvensjonell journalistikk - hvor normen i større grad er en nøytral, mer deskriptiv språkbruk. Fordi Larssen på den måten jeg har vist, benytter språket som virkemiddel, virker det som i hvert fall *ett* av målene med teksten er å berøre og påvirke leserne. Dette er nok et ganske vanlig ønske hos de fleste journalister, likevel er det sjelden man møter et *så* ladet språk i journalistikk, som i denne teksten. Dette trenger ikke nødvendigvis å være et problem, men det kan bli det dersom journalisten prøver å påvirke leseren til en viss virkelighetsoppfatning, som ikke nødvendigvis stemmer. Ifølge Jo Bech-Karlsen er det å informere en upersonlig geskjeft. Å fortelle er derimot et personlig anliggende (Bech-Karlsen, 2007b, s. 15). Med et fokus på å fange leserne med form og språk, blir nok den litterære journalistikken liggende et sted midt i mellom - med et ønske om både å informere, og å være personlig.

Bilder er en viktig del av en reportasje, fordi de støtter reportasjepreget ved å understreke at journalisten har vært på stedet. I tillegg tydeliggjør bildene i hvilken sammenheng teksten skal tolkes. Tilhørende til denne teksten er det fem bilder: Ett portrettbilde av Alexander, ett bilde av hvordan bilen så ut etter ulykken, ett bilde av ulykkesstedet fylt med tente lys og blomster, ett bilde av Alexander ved graven til Andreas og ett bilde av Andreas sine foreldre. Jeg vil hevde de to siste bildene skiller seg ut som reportasjebilder. Bildet av Andreas sine foreldre viser dem når sitter og holder rundt hverandre. Foran seg på bordet har de et innrammet bilde av Andreas og et hvitt kubbelys

som brenner. Bildet representerer en slags «klassisk, sørgende foreldre-oppstilling». Sammen med bildet av Alexander på gravplassen til Andreas, er disse bildene absolutt de som er mest følelsesladete. Liknende bilder blir for eksempel gjerne brukt i Se og Hør. Disse bildene kan nok i noen grad føre til større sympati for foreldrene på grunn av det tapet de har gjennomgått, eller for Alexander fordi han har det vanskelig. Samtidig kan det hevdes at bildene spiller på en del klisjeer, noe som kanskje vil få leseren til å synes det følelsesmessige aspektet blir trukket litt for langt.

## Journalistikk som redigert virkelighet

På samme måte som nyhetsartikler formmessig likner hverandre ved bruk av for eksempel nyhetstrekanten, slik er det også innenfor den litterære journalistikken. Som jeg viste tidligere i denne analysen, følger litterære reportasjer gjerne modeller som historien blir skrevet inn i. Til tross for ulike temaer og ulik handling, ender litterære artikler derfor gjerne opp med å minne om hverandre. I dette eksempelet vil jeg vise at Larssens tekst minner svært mye - både i innhold og form - om en annen litterær reportasje: «Mordet på en son», skrevet av den svenske forfatteren og journalisten, Anders Sundelin.

«Mordet på en son» handler i likhet med «Livet etter ulykken» om en ung gutt (Nicola Vasmatis), som blir drept av en annen gutt (Artur Kunat). Det som skiller de to reportasjene fra hverandre, er imidlertid at Andreas og Alexanders hendelse var en ulykke, mens Sundelins karakter, Nicola, blir skutt i halsen med en pistol. Både Kristiane Larssen og Anders Sundelin starter sine fortellinger en god stund etter at den aktuelle hendelsen har skjedd. «Mordet på en son» begynner i rettssalen, under rettssaken. Kristiane Larssen åpner sin historie med at minnestunden for Andreas er i ferd med å starte. Utover i tekstene går de begge tilbake, og utdyper hva det egentlig var som skjedde. Begge journalistene legger vekt på hvordan de pårørende påvirkes av situasjonen, og hvordan de bestemmer seg for å bearbeide det som har skjedd og gå videre. De to familiene har kommet frem til at de ikke lenger vil være bitre eller ønske hevn. Begge journalistene bruker dessuten også tid på å fremheve at de to guttene som forårsaket døden ikke bare bør dømmes for sine dårlige handlinger. Kristiane Larssen trekker frem forsvarerens uttalelse om at det var en slik ulykke som ingen har skyld i, og hun legger vekt på at gatelyset på ulykkesstedet var slukket da ulykken skjedde. Sundelin, på sin side, trekker frem at de som hadde ansvaret for Artur ikke fulgte ham opp: Ingen sjekket om han faktisk jobbet der han sa han jobbet, om han brukte narkotika, eller hva som skjedde hjemme hos ham. Også slutten på de to historiene har åpenbare likheter. Det legges vekt på hva den som har drept foretar seg, og hva de pårørende nå gjør.

Som vi ser har Larssen og Sundelins tekster mange åpenbare likheter, og kan hevdes å passe inn i samme form. Professor i språkvitenskap, Jan Svennevig, hevder vårt perspektiv på virkeligheten kommer frem i de språklige valgene vi foretar. Å ytre seg språklig er dermed en kontinuerlig valgprosess som innebærer ulike beskrivelser av verden (Svennevig, 2009, s. 193). Det at historiene så åpenbart passer inn i et format, kan potensielt sett utfordre sannhetskravet i journalistikken. Det kan da være en fare for at historien blir tilpasset formen i så stor grad at den beveger seg bort fra den virkeligheten den er satt til å si noe om. På den ene siden av skalaen finnes det formatet som teksten skal passe inn i, på den andre siden finner vi den virkeligheten som teksten skal beskrive. Steen Steensen hevder det ikke er noen god idé å følge en bestemt modell slavisk – da man kan risikere å tilpasse innholdet etter formen, og ikke omvendt (Steensen, 2009, s. 105). Odd Raaum fremhever at «[h]ensynet til produktets *form* kan bli dominerende i den grad at råstoff fra hendelser og kilder velges ut og vikles primært for å kunne fylle forutbestemte formmønstre» (Raaum, 1999, s. 177).

All journalistikk er i utgangspunktet redigert virkelighet, og dramatiseringsteknikker er ikke noe nytt. Problemet oppstår imidlertid dersom det fokuseres like mye på at teksten skal passe inn i en form, som på at det skal stemme overens med virkeligheten. I stort omfang kan dramatiseringsteknikkene bidra til å viske ut skillet mellom reportasje og fiksjon (Raaum, 1999, s. 177). Om denne teksten i praksis har beveget seg bort fra den virkeligheten den forsøker å si noe om, er vanskelig å uttale seg om. Det vet bare journalisten og de som omtales i artikkelen.

## Oppsummering

«Livet etter ulykken» er hovedsakelig rekonstruert på bakgrunn av samtaler med de involverte, da særlig Alexander. På bakgrunn av dette, er graden av journalistens egen observasjon begrenset. Fordi hendelsene likevel beskrives scenisk og svært inngående, kan dette hevdes å utfordre sannhetskravet i journalistikken. Ut fra kun å lese reportasjen, og etterteksten sitter man igjen med et inntrykk av at reportasjen i stor grad er basert på Alexander som hovedkilde. Hvis dette stemmer er det utfordrende, da han er den ene parten i «konflikten». Det gjennomgående fokuset på Alexander skiller teksten fra konvensjonell journalistikk ved at teksten åpenbart ikke er nøytral, men derimot subjektiv. Videre legger formen på reportasjen opp til et fokus på det dramaturgiske, og et mindre fokus på de harde fakta. Det gir historien et fortellende preg. Språket skiller seg fra den konvensjonelle journalistikken ved at det er mer personlig og følelsesladet.

## 7. Tekstanalyse: «Claus dro forbi» av Simen Sætre

«Claus dro forbi» ble publisert i *Morgenbladet* den 23. juli 2010, og er skrevet av journalist Simen Sætre. Utgangspunktet for artikkelen er at Sætres tidligere lærer, Claus, har skiftet kjønn og blitt kvinne. Sætre tenker at hadde han møtt Claus i dag, ville møtet ha vært beklemmende, og han funderer over hva han skulle ha sagt. Nettopp derfor bestemmer han seg for å ta kontakt med Claus Aase Schibsted Knudsen. «Claus dro forbi» omhandler Claus Aase og hennes «nye liv», men teksten handler i like stor grad om Simen Sætre: Om de refleksjoner han gjør seg, og de fordommene han faktisk har.

### Kontekst

*Morgenbladet* er en riksdekkende avis. Den ble startet i 1819, og regnes for å være en av Norges aller første dagsaviser. I senere tid har avisen imidlertid gått over fra å være dagsavis, til å bli utgitt én gang i uken. Ifølge avisens formålsparagraf har *Morgenbladet* som mål å være en «(...) uavhengig ukeavis med vekt på kultur, politikk og forskning. (...) [Den] skal være riksdekkende og globalt orientert, og øke interessen for kritikk og meningsutveksling» (*Morgenbladet*, URL). *Morgenbladet* er en svært liten riksavis, med et opplag på kun 23 637 i 2010 (*MedieNorge*, URL). Det tilsvarer om lag samme størrelse som *Nordlys* og *Bergensavisen* (*MedieNorge*, URL). *Morgenbladet* er imidlertid en av få norske papiraviser som har økt sitt opplag de siste årene. De få avisene som har klart dette, er i likhet med denne avisen gjerne mindre nisjeaviser. *Morgenbladet* har økt sitt opplag med om lag 17 600 eksemplarer siden år 2000 (*MedieNorge*, URL).

### Sjangertilhørighet

*Morgenbladet* er først og fremst en kultur- og kommentaravis. Sammenliknet med andre norske riksaviser, inneholder avisen forholdsvis lange artikler, og sidene har gjerne ren tekst uten store fotografier. Dette inviterer til grundig, tidkrevende lesning for de spesielt interesserte. I tillegg gir *Morgenbladet* rom til sjangere som stort sett holdes utenfor nyhetsavisene, for eksempel essayet. Antagelig er det ikke mange andre norske aviser som ville gitt en journalist muligheten til å sette en så lang og subjektiv reportasje som «Claus dro forbi», på trykk. *Morgenbladets* redaktør, Alf van der Hagen, svarer på e-post at årsaken til at *Morgenbladet* imidlertid velger å gjøre dette er «(...) fordi når (...) [denne typen subjektiv journalistikk] treffer, så er det den beste og mest vesentlige form for journalistikk» (van der Hagen, 19.06.2011).

Sjangermessig vil jeg hevde «Claus dro forbi» først og fremst hører hjemme i reportasjesjangeren. For å fortelle historien benytter Sætre seg av reportasjeelementer som observasjon og intervju, i tillegg til en scenisk fremstilling. Imidlertid, kan man i denne teksten også finne elementer hentet fra andre sjangere. Sætre benytter seg for eksempel i stor grad av egne, subjektive meninger, et element man vanligvis finner innenfor kommentarsjangeren. Videre bygger reportasjen også på journalistens personlige erfaringer og refleksjoner. Dette har likhetstrekk med det personlige essayet. Jo Bech-Karlsen hevder essayskriving er en personlig bearbeidelse av erfaringer i den hensikt å forstå og å skape forståelse (Bech-Karlsen, 2003, s. 19). Han fremhever at essayet er «(...) åpent og søkende, sanselig og reflekterende» (Bech-Karlsen, 2003, s. 17). I den sammenheng kan Sætres skrivestil beskrives som essayistisk.

Det er også verdt å trekke frem tekstens overskrift. Den fortjener litt oppmerksomhet i seg selv. «Claus dro forbi» spiller åpenbart på uttrykket «klaustrofobi». Klaustrofobi handler som kjent om frykten for å bli stengt inne, eller oppholde seg i lukkede rom (Store Norske Leksikon, URL). Den mest logiske tolkningen er derfor trolig at Sætre mener Claus har klaustrofobi inne i sin mannlige kropp, og må stige ut som Aase.

## En subjektiv fremstilling

Første gang jeg hørte at Claus Jørgen Knudsen hadde skiftet kjønn, var ved middagsbordet hjemme hos foreldrene mine. Det var snakk om en «Claus», og jeg koblet ikke, fikk ikke med meg at det var den Claus som hadde vært læreren min på videregående.  
(Segment 3-4)

«Claus dro forbi» blir fortalt i førstepersons synsvinkel, med en *jeg*-person i hovedrollen. Innenfor journalistikken må *jeg*-fortelleren være et selvbiografisk «*jeg*». Med det menes at *jeg*-et i teksten er identisk med journalisten som historisk person, faktisk observatør og forteller (Bech-Karlsen, 2007b, s. 16). Denne historien blir altså fortalt gjennom øynene til journalist Simen Sætre. Han er synlig til stede som en åpen og reflekterende forfatter. Det skaper en klarhet i teksten fordi leseren vet hvem det er som snakker.

Når en journalist bestemmer seg for å fortelle en historie ut fra en førstepersons synsvinkel, bør det imidlertid ligge en nøye gjennomtenkt årsak bak. «(...) [E]t «*jeg*» må tilføre teksten noe av verdi. Hvis ikke er det bortkastet» (Steensen, 2009, s. 167). Grunnen til det, er at en reporter sjelden er interessant i *seg selv*. «Det er ikke privatpersonen, men reporteren som menneske som skal være til stede i teksten» (Bech-Karlsen, 2007a, s. 216). Sætre er i denne reportasjen aktør i egen historie. Han tar med seg fotografen og drar til



Lillehammer for å møte Claus Aase. Samtidig benytter han seg av egne erfaringer fra han selv gikk på videregående, og han sender e-poster til tidligere klassekamerater for å høre hva de mener om at Claus har skiftet kjønn. Viktigst er det at Sætre tar utgangspunkt i egne tanker og følelser når han skal fortelle historien.

Tekstens tema er først og fremst Claus Aases transformasjon fra mann til kvinne. Likevel vil jeg hevde det ikke er Claus Aase som er tekstens hovedperson, men Simen Sætre. Allerede i ingressen fremheves dette. Sætre fremstiller teksten som et «(...) forsøk på å forstå (...) [sin] gamle lærer som viste seg å ha en kvinne inne i kroppen» (segm. 2). Sætre intervjuer naturligvis Claus Aase, i tillegg til søsteren, datteren og noen av korvennene hans, og da er hans karakter tilbaketrukket. Likevel vil jeg hevde at det i store deler av teksten er Sætres person, reaksjoner og fordommer som fremheves. Claus Aase er mer et tema for historien. Professor i journalistikk, Stephen J.A. Ward, trekker frem at en journalist, for å være objektiv, ikke skal være hovedperson i egne historier, men isteden la saken stå i front og trekke seg selv ut når det formidles (Ward, 2008, s. 19). Det er nøyaktig det motsatte av hva Sætre gjør i denne teksten. Istedenfor å være objektiv i sin dekning, velger han et subjektivt perspektiv. Leseren blir derfor kjent med Claus Aase gjennom Sætres øyne, og vårt virkelighetsbilde blir i stor grad farget av Sætres oppfatninger av hvordan verden skal være.

Den «korrekte» tanken ville være at han måtte velge dette selv, gå den veien han følte for. Vi må være tolerante mennesker, akseptere andres valg. Kvinneklærne og sminken er bare innpakning. Det mennesket vi kjente som Claus Jørgen, vil alltid være det samme mennesket. Man må være åpen, etc. etc.

Alt dette skulle jeg tenkt, men under der igjen fantes andre, udefinerte tanker som jeg ikke klarte å fortrenge.

(Segment 16-21)

I denne teksten er Sætre verken objektiv eller nøytral. Han er tydelig skeptisk til Claus Aases forandring, synes det hele er ukomfortabelt og føler seg lurt: «Mennesket jeg trodde var fullkomment og helt, hadde hele tiden lurt oss» (segm. 22). Sætre er tilsynelatende skuffet over at hans gamle lærer viser seg å være en annen enn den han trodde. I Vær Varsom-plakaten står det at journalister skal legge vekt på «(...) saklighet og omtanke i innhold og presentasjon» (VVP. 4.1., URL). Man kan imidlertid hevde at Sætre i denne teksten til tider er brutalt ærlig i sine tankerekker. Han snakker for eksempel i telefonen med en annen journalist, og sier: «'Jeg kan liksom ikke tro det', (...) 'det er nesten så jeg tror han gjør det for å få oppmerksomhet eller noe'» (segm. 146). Sætre er innom ordene *toleranse* og *aksept*, likevel kan man hevde at tekstens toleranse og aksept på enkelte tidspunkter forsvinner litt i tonen han skriver det i. Vi venter på et MEN.

Østlyngen og Øvrebø hevder «[d]e fleste av oss er innforstått med at det eksisterer en objektiv virkelighet *utenfor oss selv* – uavhengig av det betraktende subjekt» (Østlyngen & Øvrebø, 2005, s. 89). I denne teksten vil jeg imidlertid hevde at den «objektive virkeligheten» kommer i annen rekke, da Sætres meninger så klart farger teksten.

Sett fra et annet synspunkt kan det imidlertid hevdes det faktisk ville vært *uredelig* om Sætre skrev denne historien ut fra et «objektivt perspektiv». Årsaken til det er at han har et så personlig forhold til hovedpersonen og helt tydelig sterke følelser for denne saken. Hadde Sætre isteden forsøkt å skrive artikkelen ut fra et objektivt perspektiv, ville det mest sannsynlig blitt en «fordekt subjektivitet», fremfor en objektiv sannhet. I den sammenheng påpeker Steen Steensen at:

Hvis man som journalist blir så dypt involvert i en situasjon at man opplagt påvirker situasjonen, vil det trolig være galt å utelate seg selv fra skildringen av situasjonen. (...) Jo dypere involvert journalisten er i stedet (...) [han] rapporterer fra, jo viktigere er det med en slik synlig subjektivitet.

(Steensen, 2009, s. 167)

Sett ut fra et slikt synspunkt er det overfor leseren mer redelig at Sætre synliggjør sine egne tanker og meninger, fremfor å skjule dem.

### På jakt etter dypere sannhet

Sætre forsøker i sin tekst å finne ut av hva kjønn egentlig er. Hvorfor vil Claus Jørgen Knudsen risikere så mye for å bli kvinne? (segm. 33). Og hvorfor klarer han ikke selv å akseptere situasjonen? (segm. 34). Sætre er imidlertid usikker på hvordan han skal komme til bunns i denne problemstillingen. Men istedenfor å late som om han har alle svarene, velger han åpenhet rundt det. Han gjør problemet til et tema i reportasjen, og vil søke under overflaten for å komme nærmere sannheten. Ved å benytte seg av sin egen person som karakter og egne fordommer, tar han oss med på en «reise»: Fra uvitenhet, gjennom erkjennelse, til en slags opplysthet.

Ut fra egne tanker om en «dypere sannhet», er ikke Sætre særlig fornøyd med de svarene han får av Claus. Han mener de virker «innøvd», og at Claus Aase bare svarer det folk forventer han skal svare. Derfor hevder Sætre at «(...) en samtale mellom to fulle menn hadde vært bedre (...)» (segm. 181) – en samtale hvor begge sier det de *egentlig* mener.

Ved å trekke frem konvensjonelle avisartikler som tidligere er skrevet om Claus Aase og kommentere dem, viser Sætre at han mener konvensjonell journalistikk ikke kommer så dypt som han selv ønsker. Han etablerer på denne måten en distanse til den konvensjonelle journalistikken. *Dagbladets* tittel «irriterer» ham. *Hamar Dagblad* har en velmenende

journalist, men skildrer en for enkel verden: «Er det så enkelt?» «Bores det dypt nok?» «Er vi virkelig så frie og aksepterende?» (segm. 117-119). Ved å benytte seg av disse avisene som skriftlige kilder, gir Sætre på den ene siden den konvensjonelle journalistikken aksept og kredibilitet. Samtidig bruker han også artiklene til å vise at denne typen journalistikk ikke strekker til for å utforske temaet så grundig som han selv ønsker. Han legitimerer på denne måten et behov for nettopp hans artikkel.

Spørsmålet er så om Sætre selv kommer frem til en dypere sannhet. Ifølge teksten innser han i hvert fall sin «tåpelige» motstand mot «Aase»:

Mot meg som en boomerang kommer den tåpelige motstanden min mot denne «Aase», fordommene mine, som jeg dog forbeholder meg retten til å sette på trykk.

(segm. 258)

Om Sætre imidlertid kommer dypere enn det de konvensjonelle journalistene gjør, kan diskuteres. Jeg vil i hvert fall, om ikke annet, hevde at han nok ikke kommer til bunns i de problemstillingene som han utforsker. Han blir nok oppmerksom på egne fordommer, men forlater dem vel egentlig ikke. Men på overflaten oppnår han kanskje en innsikt:

Jeg kan ikke lenger irritere meg over Claus, men må akseptere Aase. «Her er jeg» – det er et enkelt utsagn, men komplisert. Nå kan jeg også gjenkjenne mine kvaler som konservatisme, frykt for menneskelig forandring, slik et barn hater å se sine foreldre fulle. Menneskelig transformasjon er smertefullt, kjønnsbytte er naturstridig. Man søker trygghet. Man vil bevare fortiden, vil ikke ha minnene om sin egen skolegang forstyrret.

(segm. 516-521)

Tidligere har Sætres latter sittet løst da han har snakket med andre om temaet, nå forstår han alvoret.

Samtidig kan man også stille seg spørsmålet om disse fordommene som kommer frem virkelig *er* Sætres fordommer, eller om han i noen grad har tilpasset sine egne meninger slik at de passer inn i historien, slik han ønsker å beskrive den.

## Åpenhet i forhold til kilder

Denne reportasjen er som tidligere nevnt skrevet i *jeg*-form. Journalisten bruker derfor i stor grad seg selv som hovedkilde. Han benytter seg av egne meninger, tanker og observasjoner. I tillegg er han svært åpen om hvor han har fått resten av sin informasjon fra:

Jeg mailer noen gamle klassekamerater, spør hvordan de husker ham. Snart får jeg svar: «Jeg husker Claus godt. Han var sympatisk og lett å få kontakt med,» svarer Signe Marie Andersen. «Han var reflektert og gikk gjerne litt i dybden av ting. Han var lett å like.»

(segm. 52-57)

Av skriftlige kilder benytter Sætre seg av opplysninger som tidligere er publisert i andre medier (for eksempel tidligere trykte avisartikler), og han leter på nettsider for å finne ut hva «Harry Benjamin-syndromet» er:

Nettsiden *The Original Harry Benjamin Syndrome Site* omtaler det som en transkjønnethet som oppstår i fosterstadiet. Andre steder heter det at både biologiske og psykologiske forklaringer er lansert. En artikkel i Tidsskrift for Den norske legeforening opplyser at noen mennesker har en sterk konflikt mellom sitt biologiske kjønn og sin kjønnsidentitet. En av 50 000 personer rammes. Rundt 20 personer årlig får diagnosen transseksuell.

(segm. 194-198)

Fordi Sætre gjør innhenting av informasjonen til en del av reportasjen, får leserne følge med på hvordan han kommer frem til de konklusjonene han kommer frem til. Det skaper klarhet, og er i overensstemmelse med Odd Raaums åpenhetsprinsipp, om at publikum for eksempel vil ha behov for å vite hvem kildene er, og hvor sikker eller usikker den informasjonen de får presentert er (Raaum, 1996 s. 113).

Et moment som imidlertid kan være interessant å trekke frem, er at journalister vanligvis oppfordres til å ikke ha et personlig forhold til kildene sine. På den måten skal det være en større sjanse for å oppnå objektivitet og bedre kildekritikken. Nete Nørgaard Kristensen fremhever at «[e]n forudsætning (...) [for kildekritik] er, at journalisten stræber efter at have en uafhængig og professionel relation til kilden – såvel fagligt som emotionelt» (Kristensen, 2004, s. 64). Fordi Sætre ikke lenger pleier omgang med sin tidligere lærer, har de nok ikke lenger et veldig personlig forhold. Likevel skiller Sætre seg fra normen, ved at han tydelig har sterke følelser for saken. Det farger teksten hans.

## Virkelighetseffekten

I et intervju med søsteren til Claus Aase bryter barnebarnet hennes flere ganger inn med irrelevante utspill. For eksempel: «Jeg kan hinke!» sier barnebarnet. «Se! Et sår!» (Segm. 329-331) Disse utspillene har Sætre tatt med i teksten. De står fritt, uten å bli kommentert og de er ikke relevante for å forstå sammenhengen i historien. Det ser derfor ut til at disse utspillene er blitt tatt med i reportasjen for å oppnå en virkelighetseffekt. Journalisten og Kari Flatby blir tilsynelatende stadig avbrutt av barnebarnet under intervjuet, og det preget nok deres intervjusituasjon. Journalisten har derfor trolig valgt å ta dette med på grunn av autentisitet. Barnebarnets utspill er elementer av virkeligheten, men de er egentlig ikke relevante for historien. Slike virkelighetseffekter er også blitt benyttet i andre litterære tekster. Det er for eksempel likhetstrekk med Tom Wolfes «Radical chic & Mau-mauing the flak catchers» hvor han har «lydeffekter» i teksten, et gjentakende: «Ba-ram-ba-ram-ba-ram-ba-

ram». Lydene er ikke nødvendigvis relevante for at leseren skal forstå teksten, men de er i likhet med utspillene i Sætres tekst, virkelighetseffekter. Det var slik det *var* i denne situasjonen.

## Oppsummering

Jeg vil hevde at Sætre i denne teksten har forlatt målet om objektivitet i journalistikken. Han er isteden åpent subjektiv. Det fører til at han kan benytte seg av egen tvil og egne fordommer. Han kan synliggjøre den informasjonen han er «sikker på», ikke minst der det finnes usikkerhet. Det som imidlertid kan sies å potensielt sett utfordre sannhetskravet, er at hans meninger og fordommer om en annen person i stor grad preger teksten. Man kan også trekke frem at Sætre har et personlig forhold til kilden. Imidlertid virker det ikke som om kilden på noe vis vinner positivt på det. Sætre er til tider særdeles kritisk til Claus Aase.

Ut fra å lese reportasjen kan man tolke at Sætre mener bruken av subjektivitet gir han en større mulighet til å komme nærmere «sannheten» enn om han hadde benyttet konvensjonell journalistikk. Om dette stemmer, er åpent for diskusjon.

Avslutningsvis vil jeg hevde hans bruk av åpen subjektivitet, det at informasjonsinnhentingene gjøres til en del av historien og hans bruk av virkelighetseffekter, er det som skiller denne reportasjen fra mer konvensjonell journalistikk.

## 8. Tekstanalyse: «Smørebukken» av Bjørn Olav Nordahl og Knut Gjernes

«Smørebukken» stod på trykk i *Dagens Næringsliv* sitt lørdagsmagasin den 3. juni 2006, og er skrevet av Bjørn Olav Nordahl og Knut Gjernes. Reportasjen omhandler fotballagent Rune Hauge, som selger norske fotballspillere til engelske klubber. Ifølge Nordahl og Gjernes har Hauge slått seg opp ved å smøre nøkkelpersoner i de engelske klubbene med penger og tjenester. Journalistene viser i reportasjen flere eksempler på at brukbare norske fotballspillere relativt overraskende ble solgt til engelske storklubber. Mange av dem viste seg imidlertid å ikke være gode nok. De ble rett og slett løslatt fra sine kontrakter, eller måtte tilbringe store deler av tiden i England, på benken. Rune Hauge selv tjente gode penger på alle salgene, uavhengig av om spillerne ble værende i klubben eller ikke. Nordahl og Gjernes antyder med dette at det ikke *bare* er sportslige hensyn som er grunnen til at det har vært en enorm eksport av norske spillere til England de siste 15 årene. Journalistene trekker også frem andre tvilsomme momenter i forbindelse med Hauges virksomhet. De hevder for eksempel at fotballagenten, i forbindelse med salg av spillere, gjerne oppgir én pris til den norske klubben og en atskillig høyere pris til den engelske kjøperklubben. Mellomlegget går rett i Hauges egne lommer.

På 1990-tallet ble det i England oppdaget at Arsenal's manager, George Graham, hadde mottatt penger under bordet av Hauge i forbindelse med et salg. George Graham ble utestengt fra all fotball i ett år, og fikk sparken i Arsenal. Hauge ble imidlertid aldri dømt. Økokrim og Skattedirektoratet forsøkte på et tidspunkt å etterforske Hauges virksomheter, men de ble etter hvert tvunget til å henlegge sakene grunnet bevisets stilling (segm. 128-130).

### Kontekst

*Dagens Næringsliv* er en nisjeavis med særlig fokus på norsk nærings- og samfunnsliv. Avisen utkom for første gang i januar 1890, under navnet *Norsk Sjøfartstidende (Dagens Næringsliv, URL, a)*. Sjøkaptein, Magnus Andersen, var avisens første redaktør. Han hadde en målsetting om at avisen skulle stå på sjøfolkenes side i kampen om sikkerheten til sjøs. Etter hvert ønsket imidlertid eierne at avisen isteden skulle bli redernes talerør (*Dagens Næringsliv, URL, a*). I dag er *Dagens Næringsliv* fortsatt en del av konsernet Norges Handels og Sjøfartstidende, men avisen har skiftet navn, og omhandler nå alle deler av norsk næringsliv.

*DN* hadde i 2010 et opplag på 80 559 (*MedieNorge, URL*). Ut fra opplagstallene er avisen dermed Norges sjette største avis, og den femte største riksavisen. I likhet med andre

norske nisjeaviser, har *DN* hatt en stigning i opplagstallene de siste årene. Avisen har hatt en oppgang på 10 000 eksemplarer siden 2004 (*MedieNorge*, URL).

Som vedlegg til *Dagens Næringsliv* utgis på fredager magasinet *D2*. Dette magasinet fokuserer på kultur- og livsstilsområder som design, arkitektur, mote, kunst, reiseliv, motor, teknologi og mat (*Dagens Næringsliv*, URL, c). På lørdager utgis *DN Lørdag*, som i tillegg til det vanlige avisstoffet, inneholder en magasindel.

Ifølge den danske lærebokforfatteren, Mogens Meilby, har forskjellige aviser forskjellige troverdighetsstærker:

Vi ved ikke meget om det, men i praksis bygger læserens vurdering af troværdighed hos en avis antagelig på en blanding af læsernes egne erfaringer, avisens mere eller mindre velbegrundede almindelige omdømme, avisens format, layout og «sprog-tone» samt den holdningsmæssige overensstemmelse mere generelt set mellem avis og læser.

(Meilby, 1983, s. 264)

Altså har lesernes egne erfaringer, og avisens omdømme en del å si for hvordan det som står skrevet, blir oppfattet. *Dagens Næringsliv* er en avis med høy sosial status, og godt omdømme. At «Smørebukken» stod på trykk i nettopp denne avisen, gir artikkelen troverdighet, og kan i seg selv sies å være et kvalitetsstempel. Reportasjen ville trolig blitt oppfattet annerledes om den hadde stått på trykk i et mindre anerkjent magasin.

## Sjangertilhørighet

Ifølge *Dagens Næringsliv* sine hjemmesider «(...) følger [*DN*] de sentrale aktørene, investorene og selskapene i finans- og næringsliv med et kritisk blikk» (*Dagens Næringsliv*, URL, b). I denne reportasjen har Nordahl og Gjernes satt et kritisk søkelys på Hauges virksomhet, og angivelig avdekket smøring og korrupsjon i forbindelse med salg av norske fotballspillere. Sjangermessig vil jeg derfor hevde denne reportasjen befinner seg innenfor den undersøkende, gravende journalistikken. IRE (Investigative Reporters and Editors organization) definerer i boken, *The Investigative Reporter's Handbook*, undersøkende journalistikk som:

(...) the reporting, through one's own initiative and work product, of matters of importance to readers, viewers or listeners. In many cases, the subjects of the reporting wish the matters under scrutiny to remain undisclosed.

(Houston, 2009, s. v)

Den undersøkende journalistikken omhandler altså hovedsakelig det at journalister selv finner frem til, og *avslører* informasjon som noen ønsker å skjule fra offentligheten. I større grad enn innenfor den konvensjonelle journalistikken, handler det om å avdekke en sannhet. Dette

kan hevdes å være en av årsakene til at undersøkende journalistikk nyter såpass høy status innenfor det journalistiske feltet: «(...) investigative reporting has come to mean journalism of the highest order» (Ettema & Glasser, 2006, s. 126). Den høye statusen henger trolig også sammen med at undersøkende journalistikk kan sies å ligge tett opp til de normative journalistiske idealer om å avdekke kritikkverdige forhold, og å beskytte enkeltmennesker og grupper mot overgrep eller forsømmelser (VVP 1.4 & 1.5, URL). I tillegg har antagelig mengden innsats, tid og ressurser som nedlegges en del å si for den status som rår:

Even when it falls short of its ideals, investigative reporting evokes the respect of journalists themselves because it signifies a special enterprise, an extraordinary confluence of time, talent, and resources.  
(Ettema & Glasser, 2006, s. 126)

Samtidig som Nordahl og Gjernes altså presenterer relativt tung, kritisk og undersøkende journalistikk, skriver de også litterært. De tar i bruk en fortellende stil og litterære virkemidler for å formidle historien. Dette er en kombinasjonen som ofte blir benyttet i *Dagens Næringsliv*. «Smørebukken» stod, som tidligere nevnt, på trykk i *DNs* lørdagsmagasin. Ifølge avisens nettsider «(...) dyrkes [det i lørdagsmagasinet] de velskrevne reportasjene og de spennende dokumentarene. Målet er å presentere kompliserte hendelser som en god historie» (*Dagens Næringsliv*, URL, b).

## Fortellervinkel

Reportasjen er skrevet ut fra en aural, tredjepersons fortellervinkel. Journalistene står på utsiden og titter inn. Det er ingen bruk av fri, indirekte tale. Journalistene er heller ikke til stede som *jeg*-personer, men i blant trer de frem i skikkelse av *Dagens Næringsliv*. For eksempel i dette tilfellet: «*DN* har snakket med flere av fagfolkene som var hyret inn for å rydde opp for Johnsen» (segm. 241). I tillegg til dette, er Nordahl og Gjernes til stede i teksten ved at de gjør seg egne refleksjoner, og kommenterer på opplysninger og intervjusvar. Ifølge Steen Steensen gir refleksjon i teksten mening og dybde til noe som utspiller seg foran journalistens øyne, og som kanskje er vanskelig å gripe for leseren (Steensen, 2009, s. 160). Nordahl og Gjernes har trolig atskillig mer kunnskap om Hauges virksomhet enn det den gjengse leser har. Refleksjonene deres er derfor relevante for leserens forståelse av den informasjonen som presenteres.

## Detaljerte beskrivelser, samt utelatelse av detaljer

LONDON-TAXIEN GLIR OPP foran luksushotellet i West End. Ut stiger fotballagent Rune Hauge. Det er uvanlig gode tider for eksport av norske fotballspillere til England og denne aprilkvelden har Rune Hauge avtalt å møte en av sine meget gode forbindelser i engelsk fotball, manageren Graeme Souness. Klokken nærmer seg



23 og Souness sitter allerede i hotellbaren sammen med en ung kvinne og nyter en drink etter middag. Straks Hauge entrer baren, finner den norske fotballagenten frem en brun C-5 konvolutt og rekker den til den kjente manageren.

- Her, ta denne før vi glemmer det, sier Hauge.

Souness tar imot konvoluttene som i løpet av sekunder forsvinner ned i vesken til kvinnen han er sammen med.

Og så: Champagne.

(Segment 4-11)

Dette er reportasjens åpningsscene, og den er relativt detaljert. Vi får for eksempel vite tidspunktet for hendelsen: Klokken nærmer seg 23 (segm. 7). Konvoluttene som blir overbrakt, er ikke bare en konvolutt, det er en *brun C-5 konvolutt* (segm. 8). I tillegg blir Hauges utspill gjengitt direkte: «Her, ta denne før vi glemmer det» (segm. 9). Detaljene hjelper oss til klarere å se for oss handlingen i sekvensen. Samtidig gir detaljrikdommen journalistene troverdighet, fordi man får inntrykk av at hvis de har oversikt over såpass inngående detaljer, så vet de vel nøyaktig hva som skjedde. Imidlertid har journalistene også valgt å *utelate* en rekke detaljer. Leseren får verken vite navnet på hotellet, den spesifikke datoen eller hvilken fotballspiller denne bestikkelsen eventuelt dreier seg om. Det kan hevdes å være problematisk, særlig fordi de to journalistene langt på vei anklager to navngitte personer for å drive med kriminalitet. Det kan naturligvis være flere årsaker til utelatelsen av kilder enn en litterær skrivestil. Et eksempel er hensyn til kildevernet. Ut fra kun å lese teksten, er det imidlertid vanskelig å vite årsaken.

Nordahl og Gjernes sier aldri rett ut at det foregår en bestikkelse, men de går langt i å antyde det. I reportasjen står det kun skrevet at en brun C-5 konvolutt skifter eier, likevel gir scenen assosiasjoner til uærlig spill og høy sigarføring. Vi antar at konvoluttene inneholder penger, og mest sannsynlig ulovlige penger. Ellers kunne de bare være satt inn på en konto, fremfor å bli overbrakt i en konvolutt. Det at dette møtet foregår så sent på kvelden, antyder også at noe er galt. Hadde det dreid seg om ærlig forretningsvirksomhet, så ville vel møtet ha foregått på dagtid. Til tross for at journalistene i denne scenen aldri skriver korrupsjonsanklagene rett ut, er det ganske åpenbart at det er det de forsøker å formidle.

Denne åpningsscenen kan også hevdes å trekke på stereotype scener hentet fra populærkultur og litteratur, hvor det foregår uærlig spill. Ved å plassere reportasjen i en slik diskurs, settes Hauges møte i kontekst med andre liknende scener, hvor vi tidligere har erfart at kriminalitet foregår. På den måten er liknende møter med på å indikere snusk i nettopp dette møtet. Fordi denne scenen har så store likhetstrekk med andre scener, kan det stilles spørsmål ved om denne scenen faktisk foregikk nøyaktig på denne måten, eller om innholdet er tilnærmet en stereotypisk scene slik at vi skal få de assosiasjoner vi faktisk får. I segment 11 presiseres det for eksempel at det drikkes champagne for å understreke avtalen, slik det

gjørne blir gjort i «slike scener». Senere i historien (segm. 259) kommer det imidlertid frem at Hauge faktisk er avholdsmann. Antagelig har Hauge derfor ikke drukket champagne i åpningsscenen i det hele tatt. Det er det isteden Souness og den unge kvinnen som har gjort. Et bilde av at bare den ene parten drikker alkohol etter endt avtale, passer imidlertid ikke inn i vårt stereotypiske bilde. Det kan derfor være årsaken til at denne detaljen har blitt utelatt.

### Rekonstruksjon av kontroversiell informasjon

I tillegg til å utelate detaljer som dato, sted og sammenheng, vil jeg i den overstående scenen (segm. 4-11) hevde journalistene har utelatt den viktigste detaljen av dem alle: Hvilken kilde har brakt dem denne informasjonen? Lå de selv i buskene da Hauge steg ut av taxien, eller er dette en rekonstruksjon? Svaret gir seg ikke selv ut fra teksten. Likevel velger jeg å gå ut fra at det er en rekonstruksjon, da sekvensen mest sannsynlig omhandler en aprilkveld lenge før Nordahl og Gjernes hadde begynt å jobbe med den aktuelle saken. Spørsmålet blir da hvem det er som har kommet med disse opplysningene.

Ut fra en forklarende ettertekst, forstår vi at det verken er Rune Hauge eller den engelske manageren, Graeme Souness, som er kilden til informasjon. De nektet begge å snakke med journalistene i *Dagens Næringsliv*. Det kan imidlertid ha vært den anonyme unge kvinnen som fikk en konvolutt stukket ned i vesken sin. Det kan også ha vært en bartender, en servitør eller en helt annen skikkelse som oppholdt seg i rommet. Uten klare opplysninger, er dette noe vi bare kan spekulere i.

Fordi journalistene avdekker informasjon om de involverte som er svært lite flatterende, er det ingen overraskelse at ingen av dem ønsker å svare på spørsmål fra Nordahl og Gjernes. Innenfor den undersøkende journalistikken er «[d]e personene som har innflytelse på hendelsene – nøkkelpersonene, (...) [gjørne] også de som sitter på primærinformasjonen. Nøkkelpersonene vil normalt ikke snakke fordi de mest sannsynlig blir rammet av det som publiseres» (SKUP, 2010, s. 37). Undersøkende metode dreier seg derfor om å finne opplysninger gjennom andre kanaler. Nettopp derfor vil jeg hevde det er ekstra viktig at undersøkende journalister viser kildene sine, enten ved å fremheve dem i teksten, eller ved å plassere dem i en forklarende ettertekst. Årsaken til det, er at journalistene da har mulighet til å vise leserne at kildene er til å stole på, og at de er uten en egen agenda. Det er i den undersøkende journalistikken, i større grad enn i den konvensjonelle journalistikken, snakk om kilder med eller uten troverdighet. Hvis det er mulig, ut fra begrensninger om kildevern, bør leserne selv få mulighet til å gjøre seg opp en egen mening om kilden. Det kan de naturligvis bare gjøre hvis de vet hvem kilden er.

Ved citat eller referat af navngivne mundtlige kilders udsagn ligger troværdigheden i, at læseren for det første ved, hvem der står inde for oplysningen eller vurderingen, og på hvilken baggrund han således skal vurdere udsagnet.

(Meilby & Minke, 1983, s. 275)

Journalistene bør også vise sine kilder, ikke nødvendigvis fordi leseren selv skal finne frem til dokumentene, eller ringe kilden, men fordi leseren da kan konkludere med at det lett *kan* kontrolleres. Hvis man ikke selv kan eller vil kontrollere opplysningene, kan da man gå ut fra at andre gjør det, og at de vil protestere om det er feil i journalistens gjengivelse (Meilby & Minke, 1983, s. 274). Undersøkende journalistikk handler hovedsakelig om finne frem til «sannheten», gjerne gjennom å avdekke ulovligheter som foregår innenfor maktapparatet og ellers i samfunnet. Derfor bør journalistene, om mulig, vise frem alle kortene, slik at den som leser skal bli overbevist om at den informasjonen som fremlegges faktisk er riktig. Når en reportasje omhandler et kontroversielt tema blir det, ifølge Steen Steensen, problematisk at kildegrunnlaget usynliggjøres (Steensen, 2009, s. 144). Den eller de som anklages, henges ut i avisene uten at verken metode eller kilde er kjent. Det er problematisk for de det omhandler, fordi det da blir vanskelig å forsvare seg mot noen man ikke vet hvem er (SKUP, 2010, s. 80). Det er også problematisk for leseren, da informasjonen som blir presentert ikke er noe han skal *tro er riktig*, men noe han skal kunne se med egne øyne at er riktig (Meilby, 1983, s. 273).

I Vær Varsom-plakaten står det nedfelt at «[k]ilden for informasjon (...) som hovedregel [skal] identifiseres, med mindre det kommer i konflikt med kildevernet eller hensynet til tredjeperson» (VVP 3.1). Siden denne reportasjen omhandler et såpass kontroversielt tema, kan det naturligvis hende at journalistene har benyttet anonyme kilder med den begrunnelse at kildene ikke ønsket å stå frem med navn. Og at alternativet til de anonyme kildene hadde vært ingen historie i det hele tatt. Ut fra kun å lese teksten, er dette vanskelig å vite noe om.

### Kontroversiell og konvensjonell skrivestil

Nøyaktig hvor utbredt bruken av rekonstruksjon er i «Smørebukken», er vanskelig å si sikkert. Segment 23-27 er et eksempel på en scene som både *kan* være en rekonstruksjon, eller en beskrivelse gjort av journalisten:

De utvalgte.

Tidligere landslagssjef Egil «Drillo» Olsen nikker anerkjennende fra sin plass på vip-tribunen når Norge scorer.

En dødball etter hans smak. Rett ved siden av Olsen sitter tidligere landslagsspiller Tore Pedersen og smiler bredt. Stolen hans er merket Libero Group.

(Segment 23-27)

Dette er en kort, liten scene, men med enkelte detaljerte beskrivelser. Drillo *nikker anerkjennende* fra sin plass, Tore Pedersen sitter ved siden av og *smiler bredt*. Beskrivelsene tyder på at DN-journalistene selv har vært til stede, men de kan også ha rekonstruert scenen ut fra andres informasjon. I denne scenen er det imidlertid ikke snakk om så kontroversielle opplysninger som det var i segment 4-11.

Et annet eksempel på (mulig) rekonstruksjon er en scene hvor George Souness mottar penger under bordet av Hauge i forbindelse med salget på Pål Lydersen:

Merry Christmas, George.

Lille julaften 1991 var det nemlig tid for julegaveutdeling. Hauge og Graham møttes til en drink i loungebaren på Park Lane Hotell på Piccadilly i London.

- Jeg har noe til deg, George, sa Hauge og tok opp en konvolutt.

Graham puttet konvolutten i stresskofferten. Vel hjemme kunne han telle pengene: 140.500 pund i brukte 50 pundsedler. Cirka 1,7 millioner kroner.

(segm. 85-91)

Fordi journalistene opplyser om at årstallet er 1991, er nok dette en ganske opplagt rekonstruksjon. I 1991 hadde Nordahl og Gjernes ganske sikkert ikke startet å jobbe med denne saken. Lenger ned i teksten (segment 98) kommer det også frem at en rapport fra det engelske fotballforbundet mest sannsynlig er kilden til DN's rekonstruksjon. De detaljene som de benytter seg av, er nok hentet derfra. Man kan imidlertid stille spørsmål ved om utspillet fra Hauge er hentet direkte fra rapporten, eller om dette er noe journalistene har konstruert basert på de opplysningene de hadde tilgang til.

Det ser ut til at en gjennomgående tendens i denne reportasjen, er at journalistene i større grad utelater kildene i de sekvensene hvor rekonstruksjon trolig har blitt benyttet. De sekvensene er svært fortellende i stilen, og i større grad uten direkte kilder. Ønsker vi å finne ut hvor informasjonen kommer fra, blir vi overlatt til å anta og gjette. Dette til tross for at det kan hevdes at det nettopp er ved rekonstruksjon åpne kilder er særdeles viktige. Når journalistene imidlertid åpenbart selv har vært til stede, eller benyttet seg av sitater fra for eksempel et telefonintervju, er de i mye større grad åpne om hvor de har fått sin informasjon fra. Da blir det benyttet en mer konvensjonell skrivestil med direkte sitater og

bakgrunnsinformasjon. Et eksempel er da journalistene forsøker å finne ut av hvordan Hauge har skaffet seg de forbindelsene han faktisk har:

- De samme managere går igjen når Rune Hauge selger spillere til England, sier tidligere direktør i Sportsklubben Brann, Knut N. Kristiansen. Brann-direktøren har også drevet som fotballagent og kjenner miljøet bedre enn de fleste. Men hvorfor noen få, utvalgte managere?
- Det kommer av at de ikke er sine arbeidsgiveres beste venn, sier Kristiansen.

(segm. 35-38)

Hvis man tar utgangspunkt i teksten som en helhet, viser journalistene at de har benyttet seg av et stort antall kilder. Noen vil kanskje hevde at de sekvensene hvor det er blitt benyttet åpne kilder, kan veie opp for andre sekvenser hvor journalistene ikke har vist kilder. Grunnen til det, er at Nordahl og Gjernes da kan vise at de *har* hatt tilgang til et respektabelt antall kilder, og at rekonstruksjonene slettes ikke er tatt ut av løse luften. Meilby og Minke fremhever at: «Der skal kun den dokumentation med, som er nødvendig for at fremkalde en positiv vurdering af artiklens troværdighed hos læseren. Men det er en balancegang som ikke altid er let» (Meilby & Minke, 1983, s. 268). I forbindelse med denne artiklen vil jeg tro at den alminnelige leser aksepterer de rekonstruksjoner som er blitt skrevet, uten å tenke over kildene. En analytiker har imidlertid andre krav til dokumentasjon.

### Undersøkende metoder versus litterære virkemidler

Nordahl og Gjernes er ikke de første som benytter litterære elementer i undersøkende journalistikk. I *NRKs Brennpunkt* og andre liknende programmer benyttes også dramaturgi og fortellerteknikk når saker skal presenteres. Ved å kombinere undersøkende og litterær journalistikk kan journalistene presentere relativt «tungt» stoff på en måte som engasjerer, og som nok i større grad enn konvensjonell journalistikk, får leseren til å leve seg inn i teksten. Nordahl og Gjernes skaper problemstillinger og fremmer spørsmål som gjør at man ønsker å lese videre for å få svar. Deres bevisste forhold til oppbygning og spenningskurve er med på å fengsle leseren i større grad enn ved bruk av et konvensjonelt nyhetsspråk.

Mogens Meilby fremhever tre grunner til at man kan foretrekke en fortellerform uten kildeangivelser, slik Nordahl og Gjernes gjør i enkelte deler av denne teksten: «(...) læseværdighed, forståelighed og pladshensyn» (Meilby & Minke, 1983, s. 278). Hvis enhver setning skulle begynt med en utredning om hvor informasjonen var hentet fra, ville teksten antagelig blitt svært slitsom å lese. Likevel kan man stille spørsmål ved om normal bruk av åpne kilder og lesbarhet egentlig er gjensidig utelukkende alternativer. Burde man dessuten ikke kunne hevde at især innenfor den undersøkende journalistikken, så bør verifiserbarheten

i journalistikken veie tyngre enn stil? Som utdypet tidligere i analysen, omhandler den undersøkende journalistikken hovedsakelig det at journalister *avslører* informasjon som noen ønsker å skjule fra offentligheten. De forsøker altså å avdekke en «sannhet» og arbeider for å fjerne et «slør av uvitenhet» hos leserne. I denne reportasjen har journalistene imidlertid benyttet de litterære virkemidlene for igjen å legge til et «slør». Den fortellende stilen skjuler således de journalistiske metodene. Man kan derfor hevde at den undersøkende, litterære journalistikken i dette tilfellet i noen grad biter seg selv i halen, da journalistene først avdekker virkeligheten for så å dekke den til igjen.

Uansett hvilken skriveform journalister velger – litterær eller konvensjonell – så har de et sannferdighetsansvar overfor leseren. Men fordi fortellinger i større grad kan «fascinere og forføre», kan man argumentere for at journalister som benytter litterære virkemidler bør være ekstra påpasselig med å vise at fortellingen nettopp er forankret i sannferdig og helst verifiserbar informasjon. Hadde journalistene i dette tilfelle valgt å vise kildene bak rekonstruksjonene, eller skrevet en setning om hvorfor de eventuelt ikke hadde mulighet til å vise dem, så kunne de relativt enkelt ha fjernet den mistenksomheten som oppstår rundt det at de i enkelte sekvenser ikke viser kilder. Reportasjen er dessuten såpass lang at de hadde hatt plass til i større grad å vise metoden, om de hadde ønsket det.

## 9. Bruk av litterære virkemidler i praksis

### - en presentasjon av journalistenes holdninger og meninger

Målet med de kvalitative intervjuene er å få frem journalistenes holdninger og meninger til bruken av litterære virkemidler, ved å konfrontere dem med funn fra tekstanalysene. Jeg har hovedsakelig stilt spesifikke spørsmål til de enkelte journalistene angående utfordringer i den teksten de selv har skrevet. Noen spørsmål omhandler imidlertid litterære virkemidler og sannhetskravet mer generelt, og er derfor blitt stilt til alle informantene. Å gjøre presentasjonen av intervjuene oversiktlig, var en utfordring, da enkelte temaer kun er omtalt av én journalist, mens andre temaer er omtalt av flere journalister. Jeg har imidlertid valgt å systematisere intervjuene ved å gjennomgå ulike meningskategorier, da jeg mener dette fungerer best. En sammenlikning av journalistenes meninger er ikke hovedfokus, likevel er det naturlig å trekke frem åpenbare likheter og forskjeller der dette finner sted.

### Informantenes bakgrunn

De fire informantene er valgt ut på grunnlag av sine erfaringer med litterær journalistikk i Norge. Journalistene har ulik fartstid i bransjen, samt ulike erfaringer. Dette er noe jeg ser på som en fordel for studien. Enkelte av informantene har imidlertid gitt uttrykk for at de ikke nødvendigvis oppfatter seg selv som litterære journalister, og at de derfor ikke konsekvent rendyrker en litterær sjanger eller form. De benytter seg dog av fortellende elementer og litterære virkemidler i sin skrivning.<sup>3</sup>

- Kristiane Larssen er journalist i *Dagens Næringsliv*. Hun skrev i 2009 en master i journalistikk kalt *Medmenneske først, journalist etterpå?* som omhandlet konfliktsonene mellom litterære journalister og deres kilder. Larssen har skrevet litterære reportasjer i *A-magasinet*, og *Dagens Næringsliv/D2*.
- Kjetil Østli jobber i *Aftenpostens A-magasin*. Han har blant annet gjort seg bemerket med artikkelen, «Gutten som ble usynlig», om den åtte år gamle Christoffer Kihle Gjerstad som angivelig ble mishandlet til døde av sin stefar, og «En stemplet mann», som handlet om ambulansesjåførens side av «Ali Farah-saken». I 2009 gav Østli ut den litterære reportasjeboken *Politi og Røver*, om «Tveita-gjengen» og «Nokas-ranet».

---

<sup>3</sup> «På meg virker det som om du har definert 'litterær journalistikk' som noe absolutt, et begrep med klare rammer og forutsetninger. For eget vedkommende bruker jeg litterære grep som ett av flere virkemidler i en tekst. Min oppfatning av begrepet 'litterær journalistikk' er sannsynligvis noe mer fragmentarisk enn din. (...) Jeg ser ingen grunn til å være purist, at jeg må bekjenne meg til en spesiell form» (Nordahl, 15.05.2011).

I tillegg holder Østli foredrag om fortellende journalistikk, for eksempel på Institutt for Journalistikk i Fredrikstad.

- Simen Sætre er journalist i *Morgenbladet*. Han har dessuten gitt ut tre sakprosa-bøker: *Den lille stygge sjokoladeboka* (2004), *Petromania* (2009) og *Hugo: En biografi* (2006). Den sistnevnte, er litterær journalistikk i bokform, og handler om Hugo som er narkoman. Sætre er i boken en deltakende journalist og forsøker å komme nærmere hvem Hugo egentlig er - hvorfor ble han narkoman?
- Den fjerde journalisten i utvalget, er Bjørn Olav Nordahl. Han har i tretten år jobbet som gravejournalist i *Dagens Næringsliv* (1996-2009). Nå er han engasjert i *Vårt Land* for å ruste opp avisens undersøkende journalistikk. Nordahl gav i 2007 ut reportasjeboken *Ran: Historier om det nye Norge* sammen med DN-journalist, Knut Gjernes. Senere har han gitt ut den skjønnlitterære boken, *Nesten tilstede*, og for tiden er han opptatt med nok et bokprosjekt. Nordahl har vunnet en rekke priser, blant annet *Den store journalistprisen* i 2005.

## Fire om litterære virkemidler

Informantene har forskjellig syn på hva slags saker den litterære journalistikken egner seg best til å dekke. Østli trekker frem saker som tydelig inneholder handling og drama. Han mener litterær journalistikk egner seg best til å dekke stoff der noe skjer eller har skjedd, og der noe står på spill. Saker der intervjuobjektet kan fremstilles som hovedperson, som kanskje skal gå gjennom noe, kjempe for noe, og forsøke å oppnå noe, er også godt egnet (Østli, 14.04.2011). Videre fremhever Østli at han *leter etter* fortellinger når han skal skrive en sak, og hevder det til tider gjør at han overser for mange saker hvor han ikke raskt nok klarer å finne fortellingen.

I motsetning til Østli, mener Simen Sætre at det innenfor litterær journalistikk handler om å få frem dramatikken i de sakene som ikke er så dramatiske i utgangspunktet:

Det er visse typer saker som ikke når opp i nyhetsbildet, som likevel er viktige og som berører. Det som når opp i nyhetsbildet er saker som har med dramatiske hendelser å gjøre, som på forskjellige måter handler om konflikt, seksualitet eller tragedier. Det som ikke har et sånt element i seg, egner seg bedre som en annen type sak.

(Sætre, 31.03.2011)

Der hvor Østli leter seg frem til saker med handling og dramatikk, prøver Sætre altså å skape fortellinger ut av saker som i mindre grad innehar dramatiske elementer.

Som gravejournalist har Nordahl arbeidet en del med sammensatte problemstillinger og komplekse forhold. Han fremhever at å fortelle dette velkomponert og effektivt er en



utfordring. Grep fra den fortellende journalistikken, rene reportasjeelementer og litterære virkemidler kan imidlertid være med på å gjøre formidlingsjobben enklere og mer spennende:

Jeg har jobbet mye med finans og økonomi opp gjennom årene. Her blir det eksempelvis mye transaksjonsjournalistikk, noen kjøper aksjer, finansfolk flytter penger, det er «dealer» i den ene og andre og tredje retningen. Fryktelig kjedelig i utgangspunktet, selv om konsekvensene av transaksjonene kan være ytterst bemerkelsesverdige og beint fram spennende. Ved hjelp av litterære grep, og ikke minst aktiv bruk av scener, kan man forsøke å få fram den dynamikken og den spenningen som faktisk er tilstede, men som få fatter når det utelukkende refereres til tall, kroner og verdipapirer.

(Nordahl 15.05.2011)

Nordahl legger dermed vekt på at litterære virkemidler kan tilgjengeliggjøre stoffet og medvirke til at det kompliserte blir lettere å formidle.

Kristiane Larssen trekker frem et følelsesmessig aspekt når hun skal finne saker som egner seg å dekke:

Der som er enklest å skrive, er selvfølgelig de historiene som innehar størst følelsesmessig appell, fordi det er det enkleste å ta tak i. Så er det en større utfordring å skrive veldig litterært om komplekse politiske konflikter, for eksempel. Det er en kjempeutfordring. Men jeg vil jo si at det er desto bedre dersom man klarer det.

(Larssen, 31.03.2011)

Litterær journalistikk egner seg altså godt til å beskrive saker som innehar en emosjonell kraft. Også Sætre argumenterer for dette. Han mener den litterære journalistikken i større grad enn konvensjonell journalistikk er egnet til å *bevege* følelser hos leseren. Mens en vanlig nyhetssak er egnet til å informere noen, har en tekst som tar imot flere grep også mulighet til å berøre den som leser: «Den har mulighet til å spille på et register, både språklig, følelsesmessig og oppbygningsmessig som blir langt sterkere enn det en nyhetssak kan gjøre» (Sætre, 31.03.2011).

Det følelsesmessige aspektet innehar imidlertid også en utfordring, mener Larssen. Det gjør at leseren lett kan bli revet med, noe som kan føre til at teksten mister litt av sin verdi, og i tillegg gi journalisten veldig mye makt i det å sympatisere med noen fremfor andre. Her kan det tolkes som at Larssen mener journalistene i denne typen journalistikk innehar et større ansvar, fordi man gjerne appellerer til folks følelser: «Når man som mottaker føler noe, så er det ikke alltid man forstår relevansen. Følelser har en tendens til å overstyre det rasjonelle» (Larssen, 31.03.2011).

## En større sammenheng

Østli fokuserer på at det er større kraft i fortellinger enn i nyhetsjournalistikk: «Som lesestoff er en vanlig nyhetssak dårligere å lese enn en fortelling. Det blir en fattigere leseopplevelse.

[Også] som mulighet til å lære noe synes jeg fortelling ofte er bedre, fordi det er mer kraft» (Østli, 29.11.2009). Denne kraften kommer ifølge Østli særlig til syne hvis man klarer å løfte den enkelte historie opp i en større fortelling: «(...) bare ved å løfte det opp litt, så blir det mer interessant» (Østli, 29.11.2009). Han legger altså vekt på at det er viktig å etablere en større sammenheng for teksten. Det skal være mer enn «bare» en fortelling.

En fortelling om en spennende fotballkamp eller et gjengoppgjør kan være spennende nok i en godt fortalt historie. Men ypperlig blir den ikke, i mine øyne, før den også har en kjerne av noe større, at fortellingen peker utover seg selv.

(Østli, 14.04.2011)

Kjetil Østli mener bruken av litterære virkemidler gir anledning til både å gi leseren en opplevelse, og inneha en kjerne av fakta, samt noe intellektuelt og abstrakt. Spørsmålet er hva som er viktigst innenfor den litterære journalistikken: Er det først og fremst å informere eller å skape historier som fanger leseren?

Sætre mener de to alternativene ikke nødvendigvis står i et motsetningsforhold til hverandre. Han fremhever litterære teknikker isteden er et virkemiddel for å få igjennom et budskap:

Hvis du skal informere, og den informasjonen skal gå igjennom til noen andre, så må det være en historie som den andre kan ta imot. Så det er et kommunikasjonsspørsmål. (...) Å skape en historie som fanger er et virkemiddel for å få igjennom et budskap, og en informasjon.

(Sætre, 31.03.2011)

Dette argumentet likner på det Nordahl tidligere benyttet seg av. De litterære teknikkene er altså en måte å kommunisere et budskap på, og få med seg leseren.

Kristiane Larssen mener det er lett å glemme det at litterær journalistikk skal oppfylle pressens samfunnsoppdrag i like stor grad som all annen journalistikk (Larssen, 31.03.2011). Enkelthistoriene skal altså kunne settes inn i en større sammenheng, og være relevant utover akkurat det som står i teksten. Hun utdyper: «Det ser jeg jo litt på den reportasjen jeg skrev i *A-magasinet*, at sånn i etterpåklokskapens lys ville jeg nok i større grad prøvd å etablere en relevans for leseren» (Larssen, 31.03.2011). Larssen påpeker at den dårligste litterære journalistikken er den med størst følelsesmessig appell, som ikke er relevant. Den som ikke klarer å fortelle om noe annet enn seg selv.

Journalistene er således opptatt av at de litterære tekstene de skriver skal representere noe viktig. At alle de fire informantene er samfunnsengasjerte journalister, kommer også til uttrykk i de temaene som presenteres: Kjønnsskifte, trafikkulykke, korrupsjon og kreft. Sætre gir uttrykk for at han ønsker å komme dypere ned i en komplisert problemstilling, og finne ut hva folk *egentlig* mener om kjønnsskifte. Larssen ville prøve å se en trafikkulykke fra en

annen side enn den man vanligvis ser i nyhetsjournalistikken. Nordahl er opptatt av å avsløre korrupsjon. Østli vil spre kunnskap om kreft, og om hvordan det føles for et vanlig, ungt, ellers friskt menneske å få et kreftbudskap, og gå gjennom sykdom og behandling.

### Å beskrive en kompleks virkelighet

Flere av journalistene er opptatt av at den litterære journalistikken i større grad enn nyhetsjournalistikken er egnet til å beskrive en kompleks verden. Østli understreker at det nok kommer an på hvilken type journalistikk man sammenlikner med, men at den *plassen* en fortelling krever, bør resultere i en mer helhetlig beskrivelse av virkeligheten enn ved bruk av en mer konvensjonell skrivestil (Østli, 14.04.2011). Nordahl tror det er «totalpakka» som kan gjøre journalistikken mer virkelighetsnær: Han er opptatt av tilstedeværelse, ofte gjennom reportasjegrep og observasjon som metode: «Men det er klart at når man bruker litterære grep, spesielt hva gjelder 'stoffliggjøring' og 'sanseliggjøring', så tror jeg det er en ekstra dimensjon som kompletterer og utdyper journalistikken» (Nordahl, 15.05.2011).

Sætre er den av journalistene som i størst grad utdyper denne kompleksiteten gjennomgående i intervjuet. Han mener: «En nyhetssak er en sånn sjablong som følger visse kotypmer - visse retningslinjer - men den nærmer seg aldri virkeligheten på den måten [som den litterære journalistikken kan gjøre]» (Sætre, 31.03.2011). Kristiane Larssen benytter seg av liknende argumentasjon når hun trekker frem at det i den litterære journalistikken finnes et potensial til å gå dypere og utforske den kompleksiteten som ofte ligger i en sak:

Den litterære journalistikken kan kanskje ha evner til å gå dypere og reflektere rundt flere sider av en historie, enn den konvensjonelle nyhetsjournalistikken - hvor man gjerne setter to synspunkter opp mot hverandre.

(Larssen, 31.03.2011)

Sætre og Larssen argumenterer for at man ved hjelp av den litterære journalistikken kan «gravere dypere», enn det som gjøres i konvensjonell journalistikk, og dermed «gå under huden» og gjengi virkeligheten på en ny måte.

Dette momentet kan illustreres med «Claus dro forbi» som eksempel. Utgangspunktet for denne historien var at Sætre hadde en fornemmelse av at det i samfunnet eksisterte en oppfatning om at kjønnskifte var noe folk var tolerante til. Likevel hadde han selv en slags mishagsfølelse som han ikke helt forstod hva gikk ut på, og som han ønsket å utforske. Sætre opplevde at det var en kontrast mellom det som ble sagt offentlig, og det som ble sagt privat. Dette ønsket han å gå nærmere inn i.

Jeg mener sånn grunnleggende at man har et offentlig ordskifte. Man har et ordskifte der visst ting blir sagt. Men under der igjen så ligger det også ting som er sant, men som ikke kommer opp. Jeg tenker på sånt som folk kan føle, men som de ikke sier. Det var på en måte det nivået jeg ønsket å komme ned til.  
(Sætre, 31.03.2011)

Ut fra denne tankegangen kan man sammenlikne den litterære journalistikken med en løk, hvor man skreller av ett og ett lag for å nærme seg virkeligheten.

Angående Kristiane Larssens tekst, ønsket *A-magasinet* at historien skulle inneha en annen slutt – en lykkeligere slutt – enn den hun valgte. Det sa Larssen imidlertid nei til: «Jeg ville ha denne slutten nettopp fordi poenget med saken jo var å beskrive en viss kompleksitet» (Larssen, 31.03.2011). Larssen ønsket altså å vise at dødsulykker i trafikken er mer komplekst enn det som kommer frem i dagspressen. Hun ville derfor ikke skrive reportasjen med en lykkeligere slutt: «Jeg ville prøve å vise at det ikke alltid er 'happy ending'» (Larssen, 31.03.2011).

### Foreløpig oppsummering

Journalistene har forskjellig syn på hvilke saker som egner seg best for den litterære journalistikken. Østli mener saker som inneholder spenning og dramatikk egner seg best, mens Sætre trekker frem at litterær journalistikk er egnet til å omtale saker som ikke var så dramatiske i utgangspunktet. Flere av journalistene ser på de litterære virkemidlene som et kommunikasjonsmiddel. Både Nordahl og Sætre trekker frem at bruken av litterære virkemidler kan gjøre det lettere for leserne å følge med i teksten. For at den litterære journalistikken skal blir bra, bør fortellinger imidlertid kunne settes inn i en større sammenheng, og være relevante ut over den ene saken som berøres. Den litterære skrivemåten egner seg bedre til å bevege følelser, men det gir, ifølge Larssen, også journalisten et større ansvar fordi man lettere kan «forføre» leseren med sympatier og antipatier. Sætre og Larssen fokuserer i stor grad på at den litterære journalistikken egner seg bedre enn den konvensjonelle journalistikken til å beskrive en mer kompleks virkelighet. Sætre er på jakt etter en dypere virkelighet, og mener litterær journalistikk er egnet for å komme frem til dette.

### Subjektivitet som ærligere form?

Sætre er tydelig til stede i teksten sin, både som person og i form av tanker og følelser. Selv hevder han den subjektive fremgangsmåten i dette tilfelle var det eneste riktige, fordi han i jakten på hva andre folk mener, måtte ta utgangspunkt i seg selv:

Akkurat denne teksten kunne jeg ikke ha skrevet på noen annen måte. For å ta tak i det som jeg tenker at folk egentlig mener, så må jeg begynne med meg selv og fortelle hva jeg selv tenker til enhver tid. Min personlige skriving er således en forutsetning for å få frem disse lagene som ligger under, som jeg ønsker å få frem. Jeg kunne ikke ha funnet det hos noen annen person. Det hadde blitt konstruert.

(Sætre, 31.03.2011)

Ut fra dette kan man tolke at Sætre mener den personlige, subjektive stilen i dette tilfelle er ærligere enn en mer konvensjonell stil. Denne oppfatningen forsterkes av at Sætre i reportasjen trekker frem konvensjonelle artikler om Claus, og fremhever at de ikke borer dypt nok og utforsker temaet grundig nok. Han opplever isteden avisartiklene som «dobbeltmoralske»:

(...) de skriver i teksten at dette er helt greit, og helt normalt, og det går så fint. Men hvis det var så normalt og greit, så ville de jo ikke ha skrevet om det. Så det må være noe som gjør at de ønsker å skrive om dette, og det er at det er spesielt. Det er veldig spesielt. Da blir det litt hyklersk å skrive det at det går så fint, og at det er helt normalt. Det er litt uærlig da. Det er jo et stort sjokk i livet til de som dette angår, og hvis man glatter over det, da kommer man heller ikke til bunns i hva dette består av. Da fortrenger man alvoret i det som skjer når noen skifter kjønn.

(Sætre, 31.03.2011)

- *På hvilken måte kommer du dypere enn de konvensjonelle artiklene du siterer?*

Jeg forsøker å være veldig ærlig i hva jeg tenker og føler. Og jeg forsøker å ta med litt sånn hudløst hva folk sier, og hva som tenkes rundt det her. Jeg forsøker å være litt brutal, på en måte. Hvis jeg ikke skulle gått inn i det med det for øye, så ville jeg nok vært veldig opptatt av å være grei mot Claus.

(Sætre, 31.03.2011)

Metoden Sætre benytter for å få tilgang til en «dypere virkelighet», er altså subjektivitet. I tillegg har han skrevet teksten som en prosess, hvor han viser hva han på forhånd tenker, og hva han tenker underveis. Sætre uttaler: «[Jeg forsøker å] være mest mulig ærlig om (...) prosessen, og ta inn mest mulig av det jeg opplever i den prosessen for å komme nærmere virkeligheten. Og hva jeg føler og tenker på de forskjellige stadiene» (Sætre, 31.03.2011). Sætre mener det er vanskelig å si hva som går igjennom og treffer leseren, men tanken er at jo mer realistisk han fremhever det, jo mer vil leseren også kjøpe den historien han skriver. Videre påpeker han at fremgangsmåten handler mer om prosessen enn å komme helt til bunns i de problemstillingene han fremmer.

(...) jeg tror ikke man skal være så opptatt av å komme til bunns i ting. For jeg tror ikke at man vil gjøre det. Det jeg tror man kan gjøre er: I søken etter å komme til bunns i noe, så kan man skape mange refleksjoner hos den som leser.

(Sætre, 31.03.2011)

Sætre mener altså at de problemstillingene som fremmes, og de tankene som kommer til syne, er viktigere enn nødvendigvis å komme frem til et klart svar. Han opplever at hvis en leser er

usikker på hva som er sannheten, og hva han selv mener, så vil det gi en sterkere leseropplevelse. Det er fordi leseren da hele tiden må sitte og tenke for og imot.

En utfordring jeg trakk frem i min analyse av «Claus dro forbi», var at den subjektive stilen fører til at leseren blir kjent med Claus gjennom Simen Sætres øyne. Det derfor er en mulighet for at vårt syn på Claus blir farget av Sætres syn på ham. Sætre mener imidlertid at «(...) hvis man er helt åpen med hva man gjør, så kan man også skrive sånne [subjektive] tekster» (Sætre, 31.03.2011). Han trekker frem at fordi teksten er skrevet i «jeg-form», så er det åpenbart hvem som har disse meningene og hvem som tenker hva. Men han reflekterer også over at hans tydelige tilstedeværelse kan være en utfordring i forhold til leseren:

Det ligger jo en fare der i at leseren ikke er enig med meg, og begynner å irritere seg over meg og min fremstilling. I og med at jeg er såpass tydelig selv. (...) Så er det en fare ved at han (Claus) blir borte, og da blir jeg hovedpersonen. Ideelt sett så kan vi begge fremtre, og han kan fremtre også gjennom de andre personene i familien hans. Jeg antar at jeg er hovedpersonen i begynnelsen, så blir han mer og mer hovedpersonen underveis. Men det er jo alltid sånn at en person vil fremtre gjennom det journalisten skriver. Men jeg har forsøkt å være veldig tro mot kildene og bli dokumentarisk, slik at dette skal fremtre mer av seg selv, og ikke så mye være farget ut fra mine synspunkter og mine meninger.

(Sætre, 31.03.2011)

Ut fra dette kan man tolke at Sætre legger større vekt på å være transparent overfor leseren, fremfor å være «objektiv». Utgangspunktet blir da at ved å benytte seg av denne fremgangsmåten kan for eksempel det personlige kjennskapet til kilden og journalistens egne tanker og følelser rettferdiggjøres, fordi han går så åpent ut med hva har gjort. Man kan imidlertid fremme spørsmål om journalisten virkelig «er seg selv», eller om han i noen grad har tilpasset tanker og meninger slik at de passer inn i den historien han ønsker å skrive. Sætre synes dette er vanskelig å svare på:

Det begynner jo med at jeg skriver det jeg tenker, eller det jeg tror jeg tenker. Men etter hvert så skal jo historien redigeres. Og jeg vet at Claus skal lese dette, og han har familie, han har barn, så det må også være en viss høflighet. Så der er det en balanse. Og det er vanskelig å slå fast nøyaktig hva man tenker også.

Man forsøker å være ærlig og skrive det ned, men det er vanskelig å være helt én til én med hva man tenker når man skriver. I tillegg er det stilistiske argumenter. Argumenter i forhold til andre mennesker, om høflighet og sånne ting. Det er ikke lett, men jeg forsøker å nærme meg det, på en eller annen måte.

(...) [Og] er det egentlig jeg som skriver? Eller er det en slags person som jeg blir til når jeg skriver? (...) Det er jo vanskelig, ikke sant. Jeg forsøker jo å bli mest mulig meg selv, når jeg skriver. (...) Men jeg tror som sagt det med at jeg bruker alle disse eposene og disse refleksjonene som er skrevet underveis, dagbok og sånn, det er et forsøk på å komme nærmere det da.

(Sætre, 31.03.2011)

Sætre filosoferer rundt de tankene og følelsene han fremmer i teksten. Han synes det er vanskelig å vite hva som er hans «opprinnelige» tanker, og hva som blir til når historien skal

redigeres i forhold til stil, høflighet overfor andre mennesker osv. Sætre fremhever imidlertid at refleksjoner og dagboknotater som er skrevet underveis, er en måte å komme nærmere de tanker og følelser som oppstod underveis.

### «Skjult» tilstedeværelse

Larssen, Østli og Nordahl har i stor grad valgt en annen fortellervinkel enn Sætre. Som følge av dette, er deres tilstedeværelse i tekstene mindre synlig. I analysen av Østlis tekst, «Historien om Nicole», fremhever jeg at det ut fra teksten er vanskelig å vite nøyaktig hvor Østli befinner seg. På spørsmål om dette, utdyper han sin tilstedeværelse:

Vi - fotografen og jeg - var til stede på møtet med legen Grete Fossum Lauritzen før isolatet. Vi var hjemme hos Nicole den morgenen hun dro inn til Radiumhospitalet. Vi var på Radium kanskje fire-fem dager mens behandlingen pågikk, samt da hun slapp ut. Vi kommuniserte på MSN Messenger mens hun lå der, samt SMS og Hotmail. Og, hun skrev dagboknotater. Jeg har sjelden, kanskje aldri, vært mer til stede i en sak, for å si det sånn.

(Østli, 14.04.2011)

*- Men er det en utfordring overfor leseren at det er knyttet usikkerhet til hvor du til enhver tid befinner deg?*

Hvis leseren føler usikkerhet rundt troverdighet, er det et stort problem. Men jeg er ikke sikker på om det er tilfelle i en kjapp nyhetslesning, eller om det er noe som oppstår ved skarp analyse etterpå. Hvis det oppstår etterpå, er det ikke så problematisk, synes jeg. Men det sier jeg kanskje fordi jeg selv synes akkurat denne saken er så grundig researchet. I andre saker ville jeg kanskje ikke vært like bråkjekk.

(Østli, 14.04.2011)

Østli påpeker viktigheten av at leseren ikke skal føle usikkerhet med hensyn til hvor journalisten befinner seg. Han fremhever imidlertid at leseren nok i utgangspunktet har en større tiltro til teksten enn det en analytiker har. Videre understreker han at teksten skal utstråle soliditet og troverdighet, og at leseren på den måten skal kunne lese teksten uten å føle usikkerhet til det som står skrevet der. Dette handler både om journalistens egen tilstedeværelse, og om synlige kilder – fordi leseren på den måten kan se hvor journalisten har hentet sin informasjon fra.

At jeg skriver masse om kreftcellers intrikate deling [i «Historien om Nicole»], synes jeg ikke trenger å kildehenvises. Vi er jo journalister, vår jobb er å hente frem fakta. Hvis det er mye indre monolog, bør man kanskje stoppe opp her og der, og si: «Hun skriver i mail/ hun skriver i dagboknotatene sine...» Men jeg er ikke sikker. Føler man seg på svært trygg grunn, er det heller ikke et stort poeng å «flashe» kildene.

(Østli, 14.04.2011)

Det viktigste er altså at man som journalist er på trygg grunn i forhold til hva man gjør. Det kan tolkes til at Østli mener det at leseren har en tiltro til teksten, og at teksten utstråler

troverdighet er viktigere enn synlig verifikasjon. Man kan dermed trekke en konklusjon om at journalister på sikker grunn, ikke nødvendigvis trenger å henvise til kilder, men isteden kan stå for informasjonen selv. Hvis man derimot *ikke* er trygg, bør det henvises til kilder slik at ansvaret for informasjonen kan føres over på den enkelte kilde.

### «Skjulte» kilder

En av de utfordringene som jeg pekte på i Kristiane Larssens reportasje, «Livet etter ulykken», var at det ut fra teksten virket som om uforholdsmessig store deler av teksten var basert på Alexander som eneste kilde. Ved å konfrontere Larssen med dette, viste det seg imidlertid at det var blitt benyttet atskillig flere kilder enn de som vises i teksten:

Jeg snakket jo med den nærmeste familien til Alexander. Jeg snakket med kjæresten til Andreas, to kompiser av han og moren hans. I tillegg hadde jeg en del skriftlige kilder. Jeg hadde selve dommen fra Tingretten. Der hadde jeg alle rapporter, og alle andre vitneforklaringer som stod der. Det var så detaljert som jeg kunne få, siden det var en dom. Så hadde jeg minnesiden til Andreas, hvor de hadde lagt ut talen som jeg refererer til. Der var det en del tekster, og så var det også YouTube-minnefilmer. I tillegg hadde også veivesenet skrevet en rapport, og jeg er ikke helt sikker på dette, men jeg tror også jeg var i kontakt med dem på telefonen. Jeg synes å huske det.

(Larssen, 31.03.2011)

Ved å liste opp sine kilder viser det seg altså at Larssen har gjort en mer omstendelig jobb i forhold til kildebruk enn det som kommer frem i teksten. Larssen er imidlertid usikker på om hun ville ha valgt den samme fortellerstemmen hvis hun skulle ha fortalt historien en gang til: «Jeg tror jeg ville skrevet mye mer med åpne kilder i teksten» (Larssen, 31.03.2011). Årsaken til det, er at det er utfordringer knyttet til det å ikke vise kildene sine. Larssen trekker frem at det kan skape en usikkerhet, og at det nok også kan svekke troverdigheten til teksten til en viss grad, fordi man ikke vet hvor journalisten har det fra. Hun legger til at dette er et moment som irriterer henne mer og mer når hun leser litterær journalistikk, det at det virker som om journalisten henter informasjon fra sitt eget hode: «Det irriterer meg at jeg ikke får lov til å se kilden» (Larssen, 31.03.2011). Videre påpeker hun at det å ikke vise frem kilden, i noen sammenhenger, faktisk kan virke mot sin hensikt: «(...) [H]ensikten er vel at det ikke skal ødelegge flyten. Men noen ganger så virker det isteden mot sin hensikt. Man stopper opp og lurer på: Hvor har journalisten det her fra? Og da er man jo like langt» (Larssen, 31.03.2011). Det handler om troverdighet til journalisten og redelighet overfor leseren. For å vise frem metoden valgte Larssen, i «Livet etter ulykken», å skrive en setning helt til slutt om hvem som hovedsakelig var kildene, fremfor å putte dem inn i teksten:



Jeg hadde aldri sett en sånn boks i *A-magasinet* før, så jeg var litt usikker på om jeg kunne gjøre det eller ikke. Derfor skrev jeg en veldig kort setning til slutt om at det var basert på venner og familie, og det er det jo i hovedsak også. Men jeg har sjekket deres uttalelser opp mot det som står i dommen.

(Larssen, 31.03.2011)

Å snakke med Østli og Larssen, og på den måten komme nærmere deres metoder, gjør at min egen tiltro til tekstene høynes, dette fordi jeg får vite de *konkrete* kildene og metodene. Man kan imidlertid også peke på at det i forhold til andre lesere, ikke bør være nødvendig å snakke med journalistene for å få vite hvilke kilder som er blitt benyttet, eller hvordan de har gått frem.

### Synlig rekonstruksjon?

I likhet med Østli, fremhever Nordahl at troverdighet til teksten er alfa og omega, dette fremfor til enhver tid å vise tilstedeværelse og kilder. «Troverdigheten til teksten avhenger ikke av om journalisten har vært til stede eller ikke, men av at leseren skal sitte igjen med et inntrykk av at dette er sant og har skjedd» (Nordahl, 15.05.2011). Det litterære virkemiddelet, rekonstruksjon, er relevant i denne sammenheng da journalistene ikke selv har vært til stede, men benyttet seg av andre kilder for scenisk å rekonstruere det som skjedde.

Larssen mener det bør komme frem av teksten hvis det er en rekonstruksjon. Selv pleier hun gjerne å forstå det ved å lese teksten, men hun er usikker på om det er fordi hun er journalist og kjent med konvensjonen. Larssen foreslår imidlertid å bruke en faktaboks sammen med teksten, for å forklare hvilke kilder og metoder som er blitt benyttet:

Når jeg leser rekonstruksjoner så skjønner jeg som regel at det er en rekonstruksjon. Om det er fordi jeg er journalist og vant til konvensjonen, det vet jeg ikke. Men derfor synes jeg at en sånn ekstra metodeboks kan være i orden, fordi man da kan skrive hvor journalisten var til stede, og hvor han ikke var til stede. Jeg synes absolutt det bør komme frem av teksten, på en eller annen måte.

(Larssen, 31.03.2011)

Angående Kristiane Larssens egen bruk av rekonstruksjon, peker jeg i analysen på en sekvens hvor hun skriver at Alexander reduserer farten inn mot svingen før ulykken skjer. Fordi dette er en rekonstruksjon, reiser jeg spørsmål om hvorvidt hun kan være helt sikker på at dette er riktig. Årsaken til det, er at det trolig er Alexander som har fortalt henne om det.

Akkurat det som skjedde rundt ulykken - bortsett fra det Alexander sier at han følte - så har jeg forholdt meg helt strengt til dommen, og det som er rekonstruert der. Det er på en måte det nærmeste sannheten jeg kunne komme. I den situasjonen kunne jeg ikke gjort noe annet for å komme nærmere sannheten enn det. Men der var jeg også veldig streng igjen. Jeg skulle ikke gjenfortelle noe Alexander sa, som det ikke var referert til i dommen hans. Dersom han hadde sagt noe som avvek fra dommen, så ville jeg forholdt meg til dommen.

(Larssen, 31.03.2011)

I motsetning til Larssen, mener Østli man ikke nødvendigvis skal vise leseren at det er en rekonstruksjon. Grunnen til det, er at man da vil lage et brudd i teksten. Østli appellerer isteden til samvittighet og yrkesstolthet når noe skal rekonstrueres, og fremhever viktigheten av kun å gjøre det når man er trygg. «De siste par årene har jeg imidlertid begynt å legge inn påminnelser i teksten hvis jeg selv ikke er sikker på rekonstruksjonen. Da skriver jeg gjerne: 'Det er slik hun husker det'» (Østli, 14.04.2011). Samtidig fremmer Østli spørsmål om leseren virkelig vet hva en rekonstruksjon er:

Jeg tror leseren kan gjenkjenne et flashback, av noe som fortelles om noe som har skjedd før. Det har han/hun sett på film og tv og lest i mange bøker. Men at de skal stoppe opp og tenke: «Her rekonstruerer journalisten en scene», blir å anlegge et påtatt meta-perspektiv. Hvis jeg ikke kan gå god for scenen, og må legge troverdigheten til kilden, må jo leseren få vite det, som for eksempel ved å skrive: «Det er slik Nicole husker det».

(Østli, 14.04.2011)

Østli legger altså stor vekt på journalistens egen samvittighet ved bruk av rekonstruksjon. I «Historien om Nicole» bruker han selv dette virkemiddelet, og ved et tilfelle skriver han at Nicole svarer «fortumlet». Angående kildebruken i dette eksempelet, svarer Østli i intervju at overlegen var fritatt fra taushetsplikten, i tillegg til at Nicole fortalte ham det. Han hadde derfor to kilder som kunne forklare ham hva som skjedde.

Også Nordahl er opptatt av at det ved bruk av rekonstruksjon er troverdigheten som er det avgjørende:

Hvis leseren sitter igjen med inntrykket av at dette ikke kan ha skjedd, er det skivebom. Da straffer vi som journalister bare oss selv, og sparker beina under vår egen historie. Hvis rekonstruksjonen derimot styrker sakens troverdighet, øker lesbarheten, trykket i teksten og engasjementet, er det dette som er avgjørende, ikke om journalisten har vært til stede eller ikke.

(Nordahl, 15.05.2011)

Man kan imidlertid stille spørsmål om det er tilstrekkelig at leseren sitter igjen med et *inntrykk* av at det må ha vært dette som skjedde, eller om leserne faktisk har krav på å få vite hvorfor dette er det eneste riktige.

## Det store bilde

Åpningsscenen i Nordahls tekst «Smørebukken», er en rekonstruksjon. I analysen av denne teksten trakk jeg frem at det kan sies å være en utfordring i forhold til leseren og de som teksten omhandler, at journalistene går langt i å antyde en bestikkelse samtidig som de utelater informasjon som dato, navn på hotell og hvilken fotballspiller dette dreier seg om. I tillegg velger journalistene også å utelate kildene i denne konkrete scenen, til tross for at de ikke selv var til stede. I den sammenheng argumenterer Nordahl for at de bevisst har lagt inn

andre eksakte data for at åpningsscenen ikke skal bli for luftig: For eksempel klokkeslett, ung kvinne, farge og størrelse på konvolutt og hvilken veske konvoluttene legges i. Nordahl fremhever også at når man rekonstruerer en scene, vil det alltid være ulike hensyn som må veies opp mot hverandre: «I noen tilfeller må man avveie detaljnivået både mot lesbarhet og mot kildevernet. I dette tilfellet er det sistnevnte avgjørende» (Nordahl, 15.05.2011). Lesbarhet er altså et argument for å velge bort enkelte detaljer. I åpningsscenen av «Smørebukken» var det imidlertid vernet av kilder som var avgjørende for hvilke detaljer som ble beskrevet. Videre er Nordahl også opptatt av at det er det totale bildet som er avgjørende for troverdigheten til teksten, ikke den enkelte scene:

I dette konkrete tilfellet [åpningsscenen] synes jeg du skal ta deg bryet med å summere samtlige opplysninger om Rune Hauge, ikke bare isolere det til én enkelt åpningsscene. Kort sagt, hvordan fungerer faktaene i artikkelen som helhet? Hvor i teksten scener, detaljer, faktaopplysninger, kilder og sitater plasseres, handler om gjennomtenkt oppbygging og dramaturgi. Det handler om effektiv formidling, driv og leseflyt. Poenget er at leseren til slutt sitter igjen med et inntrykk av at artikkelen er tilstrekkelig underbygd med fakta.

(Nordahl, 15.05.2011)

Man skal altså se kildene i teksten i sin helhet, og ikke å trekke ut én enkelt scene. Andre deler av «Smørebukken» inneholder nemlig sekvenser hvor journalistene i stor grad benytter seg av åpne kilder. Ut fra dette kan man tolke at Nordahl mener åpne kilder i enkelte sekvenser kan «veie opp» for andre sekvenser hvor det ikke blir presentert kilder.

«Smørebukken» er en tekst med ekstremt mange kilder. Selvsagt er ikke alle presentert i teksten. Men hvis du leser hele greia, vil du finne en lang rekke åpne, muntlige kilder, henvisninger til skriftlige kilder som etterforskningsmateriale, avhørsprotokoller, granskningsrapporter, boinnberetninger og dommer. I tillegg viser vi til konkrete summer, transaksjoner, det er henvisning til dokumenter fra selskaper og til regnskaper. Vi har intervjuer, reportasjelementer og konfrontasjoner. I det hele tatt er totalen ganske overveldende. Poenget er altså å smøre dette utover, effektivt og velkomponert, slik at du drar leseren med deg, i stedet for å sperre ham ute. Tanken er at når leseren kommer til siste punktum, skal han sitte med opplevelsen av at dette var veldokumentert.

(Nordahl, 15.05.2011)

*- Men er det en utfordring overfor leseren å ikke benytte seg av åpne kilder i en slik situasjon (åpningsscenen)?*

Utfordringen består i at du ikke må komme dit at leseren slutter å tro på deg. Hvis en scene virker absurd, manipulert, ulogisk, umotivert, har du et problem. Scenen må ha kvaliteter som matcher teksten for øvrig, men den trenger ikke være så pålesset som andre deler av teksten. (...) På ett eller annet tidspunkt må du presentere det litt tyngre materialet, det som har naturlig lese-motstand i seg. Min jobb er å få dette til å flyte så lett som mulig, i en dramaturgisk fornuftig sammenheng, sørge for å plassere det «kjedelige» slik at leseren blir drevet gjennom.

(Nordahl, 15.05.2011)

Nordahl påpeker at det i tyngre tekster er viktig å plassere kildene der hvor kildene fungerer best. Han argumenterer for at det ikke er noe poeng å benytte seg av åpne kilder, dersom det

fører til at leseren synes det blir for tungt, og slutter å lese. Han mener isteden det er viktig å få i gang en motor hos leseren, og forsøker derfor ofte å gi historien en så bratt inngang som mulig, og skape fart og fremdrift.

På dette tidspunktet i teksten, altså åpningsscenen, opplever jeg at det er lite hensiktsmessig å pøse på med fakta, kilder og tunge referanser. Men hvis du får i gang den nevnte motoren, tåler leseren ganske mye av det som i den fortellende journalistikken kalles «presentasjon» eller «boring but important». Jeg prøver å la dette gå i bølger. Det er litt sånn «gulrot og pisk», du lover noe, men da krever du også noe. Det er som du sier til leseren: Hvis du bare blir med meg gjennom dette litt tunge partiet, vil du bli belønnet.

(Nordahl 15.05.2011)

Man kan her konkludere med at Nordahl veksler mellom å presentere tyngre partier med viktig informasjon, og en mer fortellende stil som er enklere og mer spennende for leseren. Som sagt er Nordahl altså opptatt av at det er helheten av teksten som teller, og at leseren skal ha tillit til teksten. Men hvordan oppnår man denne troverdigheten - skal man stole på journalisten, eller skal kilder og metoder vises frem, slik at leseren selv kan avgjøre? Svaret er en kombinasjon, mener Nordahl:

Jeg tror ikke du vil stole på en journalist som bare bruker seg selv og sine observasjoner som referanse. Samtidig vil en tekst som bare lener seg på å referere kildene, uten å bruke noen av de nevnte virkemidlene, fremstå som blodfattig, uengasjerende og lite leserverdig. Så dette er litt Ole Brumsk, ja takk til både melk og honning. Ja takk til både litterære virkemidler og reportasjeregrep kombinert med tunge fakta og kildereferanser. På ett eller annet tidspunkt i teksten må du overbevise leseren med åpne kilder og henvisninger til disse, spørsmålet er bare hvor. Hvis du klinker til med fakta på de riktige stedene, vil leseren også tro på deg i de partiene hvor kildene ikke ligger framme i dagen.

(Nordahl, 15.05.2011)

Tekster hvor du benytter litterære virkemidler må altså inneha åpne kilder, men kildene skal bevisst plasseres der hvor de passer best, slik at det ikke blir for tungt for leseren å lese. Samtidig som man skal ta hensyn til leservennlighet, må man ifølge Nordahl, også fokusere på at de litterære virkemidlene ikke skal gå foran de journalistiske fakta: «(...) [D]et vil aldri være snakk om å kompromisse med virkeligheten for at en tekst skal bli bedre. Her ligger også utfordringen i bruken av litterære virkemidler. De må aldri vinne over fakta» (Nordahl, 15.05.2011).

I «Smørebukken»-analysen fremhever jeg at åpningsscenen har store likhetstrekk med andre scener fra for eksempel film som viser lyssky virksomhet, og jeg spør derfor Nordahl om han tror det er en fare for at man kan bli så opphengt i at historien skal passe inn i en form, at man risikerer å tilpasse innholdet etter formen, og ikke omvendt. Nordahl mener det alltid er en fare for at form blir viktigere enn innhold, men at dette er en utfordring i all formidling. «(...) I dette tilfellet blir det som sagt feil å isolere analysen av teksten til én

enkelt scene. Igjen: Det er det totale inntrykket leseren sitter igjen med som er avgjørende» (Nordahl, 15.05.2011).

- *Men du fremhever i åpningsscenen: «Og så champagne». Samtidig skriver dere senere i teksten at Hauge faktisk er avholdsmann?*

Til dette svarer Nordahl: «Ja, men det står ikke at det er Hauge som drikker. Souness er ikke kjent for å være spesielt avholdende» (Nordahl, 15.05.2011).

Også i intervju med Østli og Larssen er stram oppbygning/dramaturgi, et tema. Kristiane Larssen mener dette er en av de store utfordringene når man skriver litterær journalistikk: «(...) Man blir revet med av (...) skrivegleden og at her har jeg en kjempegod historie, og [så er] virkeligheten (...) aldri så enkel» (Larssen, 31.03.2011). Larssen mener at om man benytter en streng dramaturgi på en historisk hendelse, så kan man risikere å karikere hendelsen mye mer enn det som egentlig er tilfelle. Hun legger også til grunn at journalistene på den måten skaper helter og antihelter uten egentlig å være seg bevisst den makten journalisten har ved å gjøre det.

Østli fremhever, i likhet med Nordahl, at det ikke er spesielt for den litterære journalistikken at form kan bli viktigere enn innhold. Også i nyhetsjournalistikk kan man bli så opphengt i vinklingen at man overser noe motstridende, påpeker Østli. Angående den litterære journalistikken uttaler han imidlertid:

Hvis man går for en stram fortelling, må man utelukke en del. Men hvis det man utelukker er viktige nyanser og fakta om saken/personen, som dermed kan gjøre vinklingen i fortellingen mindre sann, blir det galt.

(Østli, 14.04.2011)

Journalistene er altså relativt enige om at man skal passe seg for å karikere virkeligheten i for stor grad, ved å benytte seg av en for stram dramaturgi. Dette er ifølge journalistene imidlertid ikke spesifikt for den litterære journalistikken, men noe som gjelder i all journalistikk.

## Stemninger og følelser kan vanskelig verifiseres

I journalistikk bør informasjon helst kunne verifiseres, slik at leserne vet hvor informasjonen er hentet fra. Stemninger og følelser er det imidlertid vanskelig å verifisere. I denne sammenheng er skildringer av scener, og fri, indirekte tale, særlig relevant. Larssen legger vekt på at det i en litterær tekst er mye mer rom for tolkning, enn i konvensjonell journalistikk:

De litterære, stemningsskapende virkemidlene kan fort misbrukes. Et eksempel er hvordan litteraturen og filmen bruker tordenvær som et virkemiddel til å fortelle noe om karakteren – som indre uro, skumle planer og at det er noe farlig i gjære. Det samme kan den litterære journalisten gjøre, men problemet oppstår når kilden ikke kjenner seg igjen i den stemningen som journalisten har tillagt scenen – for kilden kan selvsagt ikke tilbakevise at det faktisk tordnet den dagen. Journalisten kan altså oppfylle kravet til etterrettelighet, men scenen vil likevel være etisk problematisk.

(Larssen, 31.03.2011)

Fordi man innenfor litterær journalistikk i større grad enn konvensjonell journalistikk benytter seg av stemningsbeskrivelser, må man være ekstra påpasselig med at det stemningen beskriver, stemmer overens med virkeligheten. Larssen utdyper dette:

Så er det jo noe annet med de litterære virkemidlene man bruker i en rekonstruksjon, fordi følelser og stemninger ikke er mulig å tilbakevise til en kilde. Kravet til etterrettelighet må jo være like stort og like viktig i litterær journalistikk som i all annen journalistikk.

(Larssen, 31.03.2011)

Journalistene i denne studien har ulike holdninger til bruken av tanker og følelser – egne og andres. I intervjuene diskuterer jeg hovedsakelig dette med Sætre og Østli. I teksten «Claus dro forbi» benytter Sætre seg, som sagt, i stor grad av egne tanker og følelser. Østli viser i «Historien om Nicole» isteden frem Nicole sine. Fordi dette er journalistikk, er det naturligvis viktig at det man skriver at man tenker og føler, skal være det man faktisk har tenkt og følt. Men hvordan vet man dette? Sætre utdyper problematikken:

(...) [J]eg synes det er vanskelig når man skriver i en sak hva man tenker og føler. Det er vanskelig å vite nøyaktig. Det er ofte fristende å justere på det også, for å få en bedre tekst. Jeg vet ikke helt hva som er vanlig å gjøre i sånne situasjoner, og hva andre gjør, men det er et rom der som er... det kan på en måte ikke bevises at det er tenkt eller følt sånn og sånn. Det synes jeg er en vanskelig ting i journalistikken.

(Sætre, 31.03.2011)

Sætre synes det er vanskelig nok å definere hva han selv føler. Det er grunnen til at han er helt i mot bruken av fri, indirekte tale:

Jeg ville aldri ha skrevet hva noen andre hadde tenkt. Altså med mindre jeg hadde sitert at de i ettertid sa at de tenkte sånn og sånn. (...) Det er fordi tanker ikke er dokumentert noe sted. Men en dagbok eller noe som du har skrevet underveis i en prosess, det kan du på en måte gå tilbake til og se på: «Det tenkte jeg da».

(Sætre, 31.03.2011)

Østli har et annet syn på saken, og benytter seg derfor fra tid til annen av fri, indirekte tale i sine tekster. Han ser i større grad på dette virkemiddelet som en form for sitat, og mener man kan få tilgang til andres tanker ved hjelp av journalistiske metoder:

Å formidle (...) [tanker] som indre monolog stiller de samme krav til kritisk vurdering som hvis vi siterer noen på: «Jeg ble kjemperedd». Vi siterer jo indre monolog i nesten alle nyhetsartikler, altså hva

folk tenker og føler om ting. Da stoler vi jo på at de snakker sant. Litt slik tenker jeg med indre monolog i fortellinger. Man spør og spør til man stoler på det de sier.

(Østli, 14.04.2011)

Istedenfor å utelukke fri, indirekte tale, argumenterer Østli for at man går glipp av en dimensjon i teksten hvis man ikke forsøker å få frem hva folk tenker, dette fordi mye av det rikeste som foregår i folks liv skjer inne i hodene deres:

Mine handlinger kan daglig oppsummeres med frokost, barnepåkledning, gå til barnehagen, gå til jobb, sitte på en stol, gå til barnehagen, lage middag, legge barn, se tv og lese bok, så sove. Men gud hjelpe meg så mye jeg tenker og gledes over og blir sinna på i løpet av de timene. Får man ikke tak i det der i journalistikken, har man lite.

(Østli, 14.04.2011)

Så lenge Østli skriver om noen som gjennomlever noe, går han derfor alltid inn i hvordan hendelsen eller handlingen påvirker dem. I arbeidet med å komme frem til nok informasjon for å kunne gjengi personers tanker som fri, indirekte tale, er hans metode rett og slett å intervju personene lenge og vel. Østli påpeker at når man spør om handlinger, så må man også huske å spørre om tanker og følelser rundt det som har skjedd. Imidlertid er han opptatt av at fri, indirekte tale, i likhet med sitater, skal stemme overens med virkeligheten:

Hvis noen sier: Jeg hadde en dagdrøm for tjue år siden om at jeg skulle komme hit jeg er i dag, så merker jeg at min lille kritiske sans ville tenkt at dette er en fin liten anekdote du forteller meg, men at den føles litt diktet. Selv om den helt sikkert kan være sann, virkeligheten overgår jo ofte fiksjonen. Min indre kritiker ville da reagert og spurt: Du har ikke et dagboknotat fra den tiden, eller sa du denne dagdrømmen til moren din for eksempel. Bare så enkle ting. Eller så må man kanskje lage et lite filter: «Mener han å huske».

(Østli, 23.11.2009)

## Gravstøttejournalistikk?

Journalister som skriver utpreget litterært benytter seg gjerne av en annen type språk enn de som for eksempel skriver nyhetsjournalistikk eller mer konvensjonell feature. Språket er ofte mer følelsesladet. Ifølge Larssen påvirker dette teksten ved at journalisten skaper sympatier og antipatier med språket: «Journalisten går veldig langt i å styre sympatier. Det gir jo journalisten en veldig uvant rolle» (Larssen, 31.03.2011). På den måten kan journalisten i større grad styre hvordan leseren skal oppfatte teksten. Larssen mener den litterære journalisten derfor blir en slags moralsk vokter.

(...) [M]an kan bare se for seg at jeg ville ha gjort det samme med en annen drapsmann. For eksempel Baneheia-drapene. Hadde man da ett år etter ulykken prøvd å vise en annen side... Det er jo helt utenkelig. Så det er jo en veldig merkelig oppgave journalisten tar på seg. Det er jo gråsoner der, absolutt.

(Larssen, 31.03.2011)

Larssen påpeker at hun ikke var objektiv da hun skrev «Livet etter ulykken»: «Idet jeg satt meg ned og bestemte meg for å skrive den ulykken fra begge sider, så var jeg jo ikke objektiv lenger» (Larssen, 31.03.2011). Dette henger sammen med at hun heller ikke var nøytral da hun skrev teksten, fordi hun i stor grad valgte å skrive den ut fra Alexanders synspunkt.

Det er også litt fordi det var der utfordringen lå i å fortelle den historien, fordi historien om Andreas bare er grusom. Den er bare trist. (...) Man trenger ikke å gå så langt i den historien og dvele for mye ved elendigheten der. (...) Ved isteden å fokusere på Alexander, så fikk jeg jo som sagt vist en annen side. Det er jo mye følelser inne i bildet der også, absolutt.

(Larssen, 31.03.2011)

Larssen fokuserer i stor grad på Alexanders side av teksten. Grunnen til det var imidlertid ikke, i følge henne selv, fordi hun ble påvirket av å tilbringe så mye tid med ham, men fordi hun på forhånd hadde bestemt seg for å skrive en historie om en trafikkulykke hvor begge sider var ofre (Larssen, 31.03.2011).

En potensiell utfordring som jeg pekte på i min analyse av «Livet etter ulykken», var at enkelte av bildene som illustrerer teksten kanskje var vel følelsesladede i journalistisk sammenheng. Larssen utdyper dette, og sier at da saken skulle trykkes var hun usikker på hvordan den skulle illustreres, men hun var klar på at hun ikke ønsket en utpreget «gravstøttejournalistikk»:

*A-magasinet* var jo rett på gravstøtter, sorg og stearinlys, og jeg har ekstremt mye fordommer mot gravstøttejournalistikk generelt. (...) Ikke noe tyn til fotografen, for han var kjempeflink, men jeg måtte si nei til det første gravstøttebilde, fordi de ville ha et bilde hvor han satt foran gravstøtten, og det for meg, det gikk bare ikke. (...) Reportasjelederen (...) måtte forhandle det til at han bare skulle være på kirkegården. For meg så var det litt merkelig å se bildene, for det gav en ny dimensjon til reportasjen som jeg ikke hadde tenkt på.

(Larssen, 31.03.2011)

Larssen er altså opptatt av at bildene gir teksten en ny dimensjon som hun ikke selv hadde tenkt seg, da hun skrev teksten i utgangspunktet. Konteksten til reportasjen er på den måten med på å tilføre teksten et følelsesmessig aspekt.

## Oppsummering

De fire informantene er innom en rekke forskjellige temaer og diskusjonsemner i løpet av intervjuene. Jeg skal forsøke å trekke noen større linjer. De litterære virkemidlene brukes hovedsakelig for å kommunisere bedre med leseren, for å gjøre det enklere og mer spennende å lese. Teksten skal både gi en leseropplevelse, og man skal kunne lære noe. Når man er ferdig å lese skal man sitte igjen med et inntrykk av at det som står skrevet er sant og har skjedd. For å få til det, må historien fremstå solid og troverdig. Spørsmålet er hvordan man går frem for å få det til.



Åpne kilder og tydelig fremgangsmåte er i noen grad nødvendig for å få teksten til å fremstå troverdig, men likevel viktig er det at journalisten selv føler trygghet i forhold til det han har gjort. Sætre bruker sin tekst som en prosess, hvor han er åpen om fremgangsmåten og egne tanker og følelser. Han bruker seg selv for å komme «dypere ned», og få tilgang til en mer kompleks virkelighet. Sætre benytter seg av subjektivitet som et middel, og fremhever at fordi han er så åpen om hva han gjør, kan det rettferdiggjøres.

De tre andre tekstene er skrevet ut fra en annen fortellervinkel, og det er dermed mindre åpenhet omkring kilder og fremgangsmåte. «Smørebukken» varierer imidlertid mellom å inneha sekvenser som er svært åpne, og sekvenser hvor kilder og fremgangsmåte ikke vises gjennom teksten. Årsaken til dette er, ifølge Nordahl, både pga. kildevernet, men også fordi man må velge hvor man skal plassere kildene i teksten, slik at leseren ikke faller av. Jo mindre journalistene viser åpent hva de har gjort, jo mer må man imidlertid stole på at journalistene har gjort en god jobb. Det gjør at man kan hevde at tilliten til journalistenes redelighet blir ekstra viktig i denne typen journalistikk. At Nordahl, Østli og Larssen i mindre grad enn Sætre viser sin fremgangsmåte, betyr imidlertid ikke at de har gjort et grunnere forarbeid. Når journalistene konfronteres med sine metoder og kildebruk, viser de til en rekke kilder og grundig journalistisk arbeid. Imidlertid gis ikke leserne anledning til å etterprøve dem.

Det er utfordrende, og ikke nødvendigvis riktig, å forsøke å samle journalistenes meninger under ett. De fire journalistene har forskjellig utgangspunkt, og kommer derfor med forskjellige synspunkter. Helt grunnleggende kan man imidlertid kanskje hevde at ingen av journalistene er særlig opptatt av å være nøytrale eller holde seg selv og egne meninger utenfor teksten. De er imidlertid opptatt av at det de skriver skal stemme overens med den virkeligheten de forsøker å fortelle noe om.

## 10. Virkemidlenes utfordringer - en avsluttende diskusjon

Vi er nå kommet frem til den delen av oppgaven hvor jeg skal forsøke å samle trådene, og komme nærmere en konklusjon knyttet til hvorledes bruken av litterære virkemidler utfordrer konvensjonelle krav til sannferdig gjengivelse av virkeligheten i journalistikken. De fire informantene fremhever at de hovedsakelig benytter seg av litterære teknikker som et kommunikasjonsmiddel, for å bedre få frem informasjon til leserne. Nordahl påpeker at litterære teknikker kan tilgjengeliggjøre stoffet og medvirke til at det kompliserte blir lettere å formidle (Nordahl, 15.05.2011). Dette er egenskaper av stor betydning, da journalister naturligvis ønsker å holde på leseren. Imidlertid er det viktig å understreke at mitt fokus i denne studien ligger på utfordringer knyttet til det journalistiske *sannhetskravet*. At en stram dramaturgi eller scenisk oppbygning nødvendigvis gjør tekstene lettere eller mer spennende å lese, er derfor viktig, men i mindre grad avgjørende for denne analysen. Med bakgrunn i tekstanalysene og samtalene med informantene, vil jeg isteden gå nærmere inn på tre overordnede punkter, hvor det kan tyde på at den litterære journalistikken utfordrer det konvensjonelle kravet til sannhet:

- De reportasjene som presenteres er ikke kun registrerte hendelser og uttalelser. Isteden er historiene basert på selvstendige, journalistiske undersøkelser. Journalistene forsøker således å komme «dypere ned» og forstå den kompleksiteten som denne type saker gjerne innehar.
- Det kan tyde på at journalistene har forlatt sentrale elementer innenfor det tradisjonelle objektivitetskravet. De skriver isteden journalistikk som er preget av subjektivitet.
- Fordi journalistene bruker ukonvensjonelle metoder, kan det hevdes å være en tendens til at kilder og metoder i enkelte tekster er mindre synlig enn det de burde være, ut fra kravet til verifikasjon.

### Å grave etter informasjon

De fire litterære reportasjene i min studie, omhandler alle alvorlige og komplekse temaer: Hvordan reagerer et ungt menneske som får et kreftbudskap? Hvordan går man videre i livet etter å ha kjørt på, og drept en venn? Hvorfor er kjønnskifte så skremmende og fremmed? Kan en av årsakene til at det er blitt solgt så mange fotballspillere til engelske klubber de siste årene, hevdes å være korrupsjon? Således tyder det på at journalistene har brukt tekstene til å utforske og bedre forstå kompliserte problemstillinger. Man kan derfor fremme påstand om at

det ikke kun er Nordahl, ut av de fire, som arbeider med undersøkende journalistikk. Isteden minner fremgangsmåten til *alle* studiens informanter om gravejournalister. Verken Østli, Larssen, Sætre eller Nordahl nøyer seg med overfladisk å registrere hendelser og uttalelser, de går atskillig grundigere til verks. Journalistene er aktive og engasjerte formidlere av informasjon de mener er viktig. Den amerikanske forskeren, John Hartsock, som innledningsvis ble nevnt i denne oppgaven, fremhever at litterære journalister kjennetegnes ved at de engasjerer seg i undersøkelser av temaer: «(...) [They] engages in a compelling examination of issues – philosophical, aesthetic and social among others - that are of profound concern to society and the individual» (Hartsock, 2008, s. 81). Denne uttalelsen sammenfaller med mine informanternes tekster. Journalistene er opptatt av å vise saker som er kompliserte, og som representerer andre emner enn de som til daglig dominerer nyhetsbildet. Østli, Sætre, Larssen og Nordahl forsøker dessuten å komme «under overflaten» og «bak fasaden» ved å analysere og tolke de begivenhetene de skriver om. Imidlertid fremhever Sætre at det ikke nødvendigvis er det å komme til bunns i problemstillingen som er hovedfokus, men at man i søken etter noe, kan oppnå mange interessante diskusjonsmomenter (Sætre, 31.03.2011).

I læreboken *News Reporting and Writing* utforsker Melvin Mencher de forskjellige lagene som journalistikk består av. Denne inndelingen er interessant for bedre å kunne illustrere hvor i landskapet den litterære journalistikken befinner seg. Ifølge Mencher består lag 1-journalistikk av informasjon som i stor grad er kildestyrt, og som primært har som funksjon å formidle hva som skjer i samfunnet. Dette innebærer for eksempel pressemeldinger, pressekonferanser, taler og liknende (Mencher, 1991, s. 226). Hensikten med lag 2-journalistikk er å bevege seg utover det kildekontrollerte stoffet, ved at journalistene selv stiller spørsmål og sjekker den innkommende informasjonen opp mot andre kilder. Imidlertid er det lag 3-journalistikk som er interessant i denne sammenheng. Mencher fremhever lag 3 som «the area of interpretation and analysis» - altså området for tolkning og analyse (Mencher, 1991, s. 241). Ifølge Mencher er leserne i kompliserte saker ikke fornøyde med kun å få vite hva som skjedde. De vil også vite *hvordan* og *hvorfor*: Hva kan sies å være konsekvensene? (Mencher, 1991, s. 241). Dette samsvarer med det informantene uttaler i intervju. De er ikke bare på jakt etter hva folk sier, men i like stor grad hva det *betyr*. Dette illustrerer at journalistene ikke kun er interessert i det overfladiske virkelighetsbildet. De kan isteden hevdes å opptre som analytikere, og «skreller» av ett og ett lag for å nærme seg virkeligheten. Den litterære journalistikken kan derfor karakteriseres som en stil som ikke forsøker å speile samfunnet, men hvor journalistene isteden forsøker på å rokke ved faste

overbevisninger og vanetenkning. Følgelig handler det om å fremmedgjøre leseren, og vise verden ut fra et annet perspektiv. Ved å ta i bruk analyse, kan journalistikken bevege seg forbi det oppleste faktum, og over i subjektive områder som krever vurderingsevne og lesning mellom linjene (Mencher, 1991, s. 241).

Jeg vil hevde bruken av litterære virkemidler således kan utfordre sannhetskravet, ved at journalistene krever mer av sannhetsbegrepet enn innenfor den konvensjonelle journalistikken. Ved å benytte seg av litterære teknikker, beveger journalistene seg dessuten utover grensene for den type journalistikk som leserne er vant til å forholde seg til. De utfordrer oppfattelsen av hva journalistikk kan være. Man kan imidlertid stille spørsmål om hvor langt man kan drive fremmedgjøring, og fortsatt opprettholde den journalistiske etterrettelighet.

### En journalistikk preget av subjektivitet

Med bakgrunn i det tradisjonelle objektivitetsidealet, forventes det at journalister overholder visse retningslinjer for uavhengighet, nøytralitet og distanse. Som jeg innledningsvis diskuterte i kapittel tre, kan objektivitet på mange måter betegnes som et legitimeringsritual og en garanti for kvalitetskontroll (Rustand, 2011, s. 12 ). Mine analyser tyder imidlertid på at bruken av litterære virkemidler kan være med på å utfordre dette såkalte kvalitetsstempellet, ved at det blir benyttet åpenbare subjektive elementer i tekstene. Analysene tyder først og fremst på at informantene ser det vanskelig å opprettholde den presseetiske normen om distanse. Isteden bruker de seg selv og sine opplevelser aktivt i tekstene de skriver, enten ved å fungere som *jeg*-personer, eller ved å skrive tekster med et sterkt personlig preg. I tillegg presenterer journalistene gjerne egne inntrykk og følelser gjennom tekstene. De gir noe av seg selv, og på den måten kan de skape en bedre forståelse for den personen eller hendelsen som teksten handler om.

Ifølge Hartsock har den litterære journalisten en mer aktiv, subjektiv rolle i produksjonen av teksten, enn den tilbaketrunkne, implisitte rollen som journalister vanligvis innehar (Hartsock, 2008, s. 63). En av årsakene til dette, er det undersøkende preget på journalistikken. En annen årsak er de menneskelige temaer som denne typen tekster i stor grad ser ut til å dreie seg om. De historiene som journalistene ønsker å fortelle, kan vanskelig fortelles ut fra de rammer som objektivitetskravet setter. Det kan derfor tyde på at objektivitetskravet i denne sammenheng kommer til kort. Det skjer når Østli skal forklare hvordan Nicole opplever sykdommen og behandlingen, eller når Larssen vil vise at Alexander fortsatt sliter i etterkant av ulykken. Hvis man som journalist skal forsøke å fortelle om noe

menneskelig, kan man hevde at det blir unaturlig å skrive historien uten bruk av menneskelige følelser og tanker. La oss si Sætres skulle ha fortalt historien om Claus uten det menneskelige aspektet. Det hadde definitivt resultert i en helt annen tekst. Det kan også hevdes det vanskelig kunne ha blitt noen tekst i det hele tatt, da Sætre bruker litterære teknikker for å få frem det dramatiske i historier som ikke var så dramatiske i utgangspunktet.

Sætres meninger om Claus og kjønnskifte kommer klart til syne. Han utfordrer således objektivitetskravet ved åpent å vise egne vurderinger, meninger, fordommer og følelser. Han trår også over et sjangrerskille, da man vanligvis fremhever at fakta skal skilles klart fra mening. Selv fremhever imidlertid Sætre at hvis man er åpen om hva man gjør, og den prosessen man går igjennom, så kan man i prinsippet gjøre hva som helst (Sætre, 31.03.2011). Han benytter således åpenhet fremfor objektivitet.

Ved å benytte seg av subjektive elementer som tradisjonelt er forsøkt holdt borte fra journalistikken, beveger journalistene seg bort fra kravet til nøytralitet. Det stiller desto større krav til at journalistene har et reflektert forhold til hvilke tekster som faktisk egner seg som litterære tekster. I denne sammenheng er det relevant å berøre bruken av følelser i journalistikken. Følelsesladede, journalistiske tekster kan være problematiske, da tekster med mange språklige virkemidler innehar et potensial til å virke sterkere på leseren. Journalistens egen stemme i den litterære reportasjen har således stor makt til å engasjere leserne og deres følelser, samtidig som han/hun kan styre lesernes sympatier og antipatier i en ønsket retning. Det gir journalisten et stort ansvar.

Samtidig skal man ikke undergrave leserens evne til selv å tenke og reflektere rundt tekstens innhold. Det er nå ikke en gang slik at journalisten direkte kan overføre sin mening til leseren. Leserens subjektive forståelse av teksten vokser isteden frem gjennom hans/hennes egen fortolkning av den. Likevel må journalistene være seg bevisst den makten det ligger i å skrive nære, følelsesladede fortellinger om andre mennesker. Dette gjelder både overfor den teksten handler om, men også overfor leseren. Hver påstand journalisten fremmer blir således et forslag til hvordan leseren skal oppfatte en virkelighet. Ved å beskrive denne virkeligheten er journalisten med på å konstituere leserens forståelse av de faktiske forhold. Å skrive litterær journalistikk krever derfor en bevisst og reflektert forfatter, som vet hva det de skriver kan bety for leserens oppfattelse av en person eller en viss situasjon. Som Larssen selv fremhever angående «Livet etter ulykken»: Det hadde definitivt vært utenkelig om hun i en hvilken som helst annen drapssak skulle hatt et like stort fokus på drapsmannen, da uten å såre eller provosere en rekke mennesker.

## Empirisk og opplevd sannhet

Den informasjonen som litterære journalister forsøker å komme nærmere i sine historier, kan ikke kun klassifiseres som «fakta». I større grad enn i konvensjonelle nyhetsreportasjer forsøker journalistene jeg har snakket med også å utbrodere andre kvaliteter i de historiene de skriver. Tekstanalysene viser beskrivelser av følelser og tanker - både egne og andres. Dette er nødvendigvis en sannhet som i mindre grad kan verifiseres empirisk. For eksempel er det ikke mulig for noen andre å verifisere det Sætre skriver at han tenker, da ingen andre har tilgang til hans hode. Som han selv påpeker, er det dessuten vanskelig å vite nøyaktig hva man tenker selv også (Sætre, 31.03.2011). Dette er utfordrende i journalistisk sammenheng, da andre journalister helst bør kunne gjøre de samme undersøkelsene, og i prinsippet komme frem til den samme informasjonen.

Fri, indirekte tale er en måte å gjengi andres tanker på, som gjerne brukes i litterær journalistikk. Det er definitivt et av de mest kontroversielle virkemidlene innenfor journalistikken. Som jeg utdypet i presentasjonen av intervjuene, er mine fire informanter uenige om man virkelig kan benytte denne typen virkemidler og fortsatt opprettholde journalistiske standarder. I likhet med en journalsists egne tanker, er dette en type sannhet som i prinsippet ikke kan verifiseres. Imidlertid forsøker journalistene til en viss grad å gjøre det, ved å ta i bruk dagboknotater når de skal gjengi andres tanker – og bruke egne notater for å «verifisere» egne tanker.

På bakgrunn av dette, vil jeg hevde at det innenfor litterær journalistikk ikke er snakk om én, men i hvert fall to typer sannhet: Den verifiserbare; som omhandler empiriske hendelser, og den opplevde; som i større grad handler om hva mennesker føler, erfarer og husker. Den amerikanske professoren i filosofi, John Searle omtaler «The Problem of Social Ontology» - altså problematikken rundt subjekters måter å oppfatte verden på. Han understreker nettopp betydningen av å skille mellom to typer sannhet, og fremhever at fysiske gjenstander har en objektiv eksistens, mens menneskelige opplevelsestilstander som følelser og tanker, derimot bare vil eksistere i den grad de oppleves av noen (Searle, 2008, s. 29). At mennesker opplever subjektive fenomener er et objektivt faktum. Måten den enkelte opplever fenomener på, er derimot subjektiv (Searle, 2008, s. 29). Det er i en slik sammenheng jeg mener mine funn må forstås.

Studiens informanter er klare på at kravet til etterrettelighet må være like stort og like viktig i litterær journalistikk som i all annen journalistikk (Larssen, 31.03.2011 & Nordahl, 15.05.2011). Likevel kan man ikke sette likhetstegn mellom det faktum at Alexander kjørte på

Andreas, og de tankene som fløy gjennom hodet hans akkurat idet skjedde. De to «sannheter» kan ikke i samme grad stadfestes. Journalisten *kan* imidlertid argumentere for at den informasjonen som står skrevet, er så etterrettelig som overhodet mulig.

Da journalistene i stor grad forsøker å beskrive en opplevd sannhet, som tydelig er filtrert gjennom et annet, tenkende menneske, vil jeg fremme spørsmål om det er tilstrekkelig å benytte seg av de samme metodene for verifikasjon som i konvensjonell journalistikk. Eller kan man hevde at denne subjektive formen for sannhet fører til andre kriterier for gjengivelse i en tekst? Jeg mener det ville være hensiktsmessig for journalistene at de i større grad benytter seg av forklarende elementer som for eksempel «husker hun» eller «forteller hun i intervju». Journalistene kan da vise for leseren hvilket grunnlag han/hun har for å skrive denne informasjonen. Samtidig sannsynliggjør de at han/hun er kommet frem til informasjonen på best mulig måte.

Det samme gjelder utfordringene i forhold til objektivitetskravet. Hvis journalistene betrakter det som nødvendig å gå bort fra krav om nøytralitet, distanse osv., hvordan skal de da gå frem for å opprettholde troverdigheten hos sine lesere? Som jeg trakk frem i teorikapittelet, er formålet med objektivitet, ifølge McNair, å kunne framstå som nøytral og upartisk i den journalistiske yrkesutøvelsen, for på den måten oppnå troverdighet overfor lesere (Rustand, 2011, s. 12). Når journalistene forlater rollen som den «nøytrale sannhetsformidleren», kan man hevde de må finne en ny måte å oppnå troverdighet på. Personlig mener jeg at det kan være at de argumenterer for hvorfor de velger den fremstillingsmåten de gjør, altså begrunner sine valg. De må således også være åpne om sine intensjoner med teksten.

### Tilstrekkelig verifikasjon?

I reportasjeanalysene fremmer jeg gjennomgående spørsmål omkring journalistenes metoder for å komme frem til den aktuelle informasjonen. Var de hovedsakelig selv til stede og observerte, eller har de intervjuet kilder i ettertid? Hvordan vet Østli at Nicole var «fortunlet» da hun svarte overlegen på telefonen? Kan Larssen egentlig si med sikkerhet at Alexander reduserte farten inn mot svingen? Hvordan kan Nordahl i detalj beskrive det som foregikk inne i hotellobbyen, hvis han ikke selv var til stede?

Fordi enkelte kilder og metoder ikke er vist i tekstene, kan disse spørsmålene karakteriseres som utfordringer i forhold til det journalistiske sannhetskravet. Å forsvare de påståtte utfordringene, er imidlertid tilsynelatende uproblematisk for mine informanter. Larssen viser til en rekke kilder hun har benyttet, men som man ikke får tilgang til ved å lese

teksten hennes. Samtidig understreker hun at hun hadde tilgang til dommen, og at alle rekonstruksjoner var skrevet på bakgrunn av det som stod der. Østli klargjør på sin side hvor i teksten han var til stede, og understreker at både Nicole og overlegen ble benyttet som kilder for å få rede på hva som ble sagt i telefonsamtalen. Å snakke med journalistene avdekker således et omfattende journalistisk arbeid. På den ene siden skaper denne tilgangen til informasjon kredibilitet, fordi journalistene så grundig kan forklare bakgrunnen for det de har skrevet. Samtidig kan man stille spørsmål ved om det innenfor en journalistisk sjanger er tilstrekkelig at journalistene *selv* vet hvor informasjonen er hentet fra. Østli fremhever i intervju at hvis man som journalist føler seg trygg, så bør man ikke nødvendigvis «flashe» kildene (Østli, 14.04.2011). Her tolker jeg at det viktigste er at journalisten føler sikkerhet i forhold til det han har gjort. Utfordringen er imidlertid at *leseren* vanskelig kan vite om en journalist beveger seg på trygg grunn, eller ikke. Å hevde at journalister på sikker grunn ikke nødvendigvis trenger å henvise til kilder, men isteden kan stå for informasjonen selv, er derfor med på å svekke leserens tilgang til verifikasjon. Dette kan videre illustreres ved å vende tilbake til Odd Raaums «åpenhetsnorm», hvor han fremhever at journalister bør synliggjøre egne metoder slik at leseren selv har mulighet til å ta stilling til sannhetsgehalten i det som er blitt skrevet (Rustand, 2011, s. 13-14). Man kan imidlertid motsi dette argumentet ved å fremheve at lesere flest sannsynligvis ikke vil reflektere over, eller savne denne informasjonen. Antagelig er andre journalister og analytikere mer opptatt av å se kildene enn det leserne er. Imidlertid vil jeg fremme påstand om at de som ønsker å se kildene, bør ha åpen tilgang til dette – uten selv å måtte ringe journalisten. De to amerikanske journalistene, Kovach & Rosenstiel, fremhever at hvis journalister jakter på sannhet, må de også opptre på samme måte overfor sine lesere:

The only way in practice to level with people about what you know is to reveal as much as possible about sources and methods. How do you know what you know? Who are your sources? How direct is their knowledge? What biases might they have? Are there conflicting accounts? What don't we know? Call it the Rule of Transparency.

(Kovach & Rosenstiel, 2006, s. 177)

Ut fra dette synspunktet kan man trekke en konklusjon om at det ikke er tilstrekkelig med journalistikk som tilsynelatende er basert på påstander – til tross for at påstandene nok er riktige. Denne typen krav blir ikke minst viktig å stille til litterær journalistikk som beveger seg på nivå 3. Da journalistene så tydelig benytter seg av tolkning og analyse, er det essensielt for leseren å selv kunne se på hvilket grunnlag journalisten trekker konklusjoner.



## Troverdighet til teksten

Som jeg tidligere har vært inne på, fremhever de danske lærebokforfatterne, Meilby og Minke at: «Der skal kun den dokumentation med, som er nødvendig for at fremkalde en positiv vurdering af artiklens troværdighed hos læseren» (Rustand, 2011, s. 61). Hva innebærer egentlig det? Hvor går denne grensen? Både Østli og Nordahl fremhever viktigheten av at leseren har tiltro til det som står skrevet. Nordahl påpeker at hvis leseren etter å ha lest teksten sitter igjen med et inntrykk av at det ikke kan ha skjedd, er det skivebom. Da sparker journalistene beina under egen historie (Nordahl, 15.05.2011). Man kan imidlertid argumentere for at Nordahls påstand ikke holder i et journalistisk perspektiv. Innenfor realismen i litteraturen ønsket forfatterne *også* å beskrive en virkelighet som fremstod som mest mulig sann og troverdig. De brukte således fornuften til å overtale leseren om at dette kunne ha vært sant, at dette var den mest logiske slutningen. Dette likner på argumentasjonen som Nordahl tar i bruk.

Men er dette egentlig holdbart i forhold til journalistisk etterrettelighet? Det betyr jo i prinsippet at hvis en journalist er flink til å overtale, så kan han egentlig overbevise leseren om hva som helst – uten at leseren har mulighet til selv å verifisere det som står skrevet.

## Problematikken omkring kildevern

Nordahl ønsker i mindre grad enn de andre journalistene å gå i detalj og diskutere hvordan han og Gjernes har gått frem for å komme frem til informasjon. Årsaken til dette er kildevern. På spørsmål om hvordan de vet det som står i åpningsscenen så nøyaktig, svarer han derfor: «Fordi vi har gode kilder» (Nordahl, 15.05.2011). Kildevernet er en forutsetning for utøvelse av fri og kritisk journalistikk. Samtidig er det også en forutsetning for at mediens kilder skal kunne stole på journalistene. Imidlertid utgjør kildevernet en sentral utfordring innenfor journalistikk som omhandler kontroversiell informasjon: Hvordan skal journalistene gå frem for å oppnå troverdighet hos leseren, dersom de ikke har mulighet til å vise kildene? I teksten «Smørebukken» er det hovedsakelig åpningsscenen som ikke inneholder kilder. Dette er en essensiell scene fordi den trekker leseren inn, og kan således hevdes å sette standarden for resten av teksten. Nordahl fremhever at tanken er at når leseren kommer til siste punktum, skal han/hun sitte igjen med en opplevelse av at teksten var veldokumentert (Nordahl, 15.05.2011). Han mener altså at troverdighet til teksten skal baseres på teksten som en helhet, og ikke de enkelte deler (Nordahl, 15.05.2011). Er det imidlertid forsvarlig å gjøre de delene som ikke inneholder kilder til bærende deler av teksten, for så å hevde at fordi andre deler av teksten inneholder mange kilder, så skal leseren nødvendigvis også tro på journalisten i de

partiene hvor kildene ikke ligger framme i dagen? Kan enkelte sekvenser «veie opp» for andre sekvenser hvor det ikke blir presentert kilder? Nordahl hevder i intervju at det er leseren som er oppdragsgiveren for hvordan en journalist kan skrive sin tekst, ikke sjangeren (Nordahl, 15.05.2011). Men er denne skrivemåten som Nordahl forvarer tilstrekkelig når det kommer til leserens krav til verifikasjon? Eller bør man forsøke å unngå at de delene som ikke inneholder kilder, er bærende deler av teksten? Bør det rett og slett komme frem av teksten at journalistene ikke hadde mulighet til å vise kildene på grunn av kildevern? Eller trekker man da grensen for langt?

Det blir også merkelig hvis en tekst inneholder overdrevent mange forklarende elementer som: «Årsaken til at vi ikke har vist frem kildene våre i denne sekvensen, er på grunn av kildevern». Lesbarheten til journalistiske tekster vil nok svekkes av at de ser ut som vitenskapelige tekster på grunn av kildehenvisninger. På ett eller annet plan må man bestemme seg for å stole på journalisten. Hvor denne grensen skal trekkes, bør imidlertid være grunnlag for videre refleksjon. Et forslag kan være at journalistene i større grad kan problematisere de utfordringene som oppstår i teksten. På den måten kan journalisten vise leserne at han/hun har et reflektert forhold til utfordringene. Dermed kan man kanskje få leseren med på tankegangen, fremfor å avfeie kildehenvisninger med at de ikke hadde anledning til å vise kildene, eller at journalisten visste han var på trygg grunn.

### Ingen enkel problemstilling

Hvor går så grensene for om en tekst er overlesset med kilder, eller innehar for få? Jeg vil påstå at det å benytte litterære virkemidler ikke er noen grunn til i mindre grad å verifisere teksten, tvert i mot. Nettopp fordi journalistene benytter en sannhet som i stor grad er filtrert gjennom et tenkende subjekt, og fordi fortellinger kan hevdes å «forføre» leseren, kan det fremmes påstand om at journalistene bør være *særdeles* påpasselig med å vise at teksten er skrevet på grunnlag av de faktiske forhold. Det er viktig at teksten ikke bare utstråler: «Journalisten mener han er på trygg grunn», men også at leseren selv kan se at journalisten beveger seg på trygg grunn. Slik kan man unngå at leseren «forstyrres» av spørsmålet: Hvordan vet journalisten egentlig dette? Mine informanter er opptatt av tekstens troverdighet. Jeg vil jo hevde teksten blir atskillig *mer* troverdig hvis journalisten går åpent ut med kilder og metoder.

Hvordan journalisten velger å verifisere informasjonen, er således opp til han selv: Enten kan han bruke seg selv aktivt i teksten, og således selv fungere som hovedkilde – slik Simen Sætre valgte å gjøre i «Claus dro forbi» - eller han kan benytte den «klassiske

metoden»: Å henvise til kilder i teksten. Eventuelt kan journalisten også benytte seg av en ettertekst/ tekstboks. Hvis man imidlertid skal ta i bruk faktaboksmetoden, må man bruke den ordentlig. Det betyr at journalisten virkelig viser hvilke kilder han/hun har benyttet seg av. Å nevne to-tre mennesker man har snakket med, er typisk ikke en kildehenvisning – det er «namedropping». Journalisten må isteden være klar på i hvilken sammenheng, hvordan og når kildene er blitt benyttet som utgangspunkt for informasjon. Ukonvensjonelle metoder krever muligens ukonvensjonelle metoder for forklaring. Det er i hvert fall verdt å understreke at hvis leserne ikke helt vet hva litterær journalistikk er, hvilke kontroversielle metoder som blir benyttet, og i liten grad har tilgang til metoder og kilder: Hvordan skal de da kunne vurdere sannhetsgehalten i det som står skrevet?

Samtidig må man prøve å unngå at tekstene mister det litterære preget. Dette er derfor ingen enkel problemstilling som innehar et klart svar, men det er definitivt et problemfelt som journalisten bør tenke nøye gjennom i produksjonen av teksten. I tillegg bør muligens det litterær-journalistiske feltet sammen komme frem til noen forslag til løsninger, slik at journalistens egen moral ikke blir avgjørende for hvordan journalistikken ser ut.

### Journalisters moral fordrer ikke nødvendigvis god journalistikk

Vær Varsom-plakaten består av en liste felles etiske normer som mediene i Norge har pålagt seg selv å følge. Ved brudd på Vær Varsom-plakaten kan avisen risikere å bli klaget inn for Pressens Faglige Utvalg (PFU). Det står imidlertid ingen steder i Vær Varsom-plakaten at journalister er pålagt å følge objektivitetskravet. Like fullt kan idealet hevdes å være innprentet i den journalistiske tradisjonen som forslag til retningslinjer for hvordan journalister bør gå frem for å oppnå troverdighet. Hvis man så tar utgangspunkt i at store deler av objektivitetsbegrepet begrenser mulighetene for hva man kan gjøre innenfor den litterære journalistikken, og det tradisjonelle objektivitetskravet derfor ikke er egnet som overordnet rammeverk for denne typen journalistikk, så kan man hevde at man sitter igjen med en journalistikk hvor fremgangsmåten i stor grad er basert på journalistens egen moral.

Vi kommer ikke utenom at personlige kvaliteter og holdninger har betydning for hvilket produkt journalister leverer. Det gjelder så vel i konvensjonell journalistikk som i litterær. Likevel mener jeg journalister fortsatt trenger klare, etiske normer for å veilede sin praksis, slik at etikk ikke bare blir den enkelte journalists ansvar. Svein Brurås, som forsker på journalistisk etikk, fremhever at pressens yrkesetikk ikke bør betraktes som et rent personlig prosjekt (Brurås, 2006, s. 291-292). Årsaken til det, er at etikken da blir uberegnelig og uforutsigbar. Den blir individualisert, og det sosialetiske aspektet kan forsvinne. Ifølge

Brurås er den såkalte dydsetikken derfor «(...) lite egnet som sosialetikk, det vil si som etikk for institusjoner (mediene) og samfunn» (Brurås, 2006, s. 292). De litterære journalistene følger fortsatt Vær Varsom-plakaten, men spørsmålet er om den alene kan fungere som et tilstrekkelig rammeverk for den litterære journalistikken. Man kan derfor fremme en påstand om at det vil være uheldig for journalistikken om journalistenes egen moral skal være avgjørende for hva som kreves. Pressen kan således miste tillit.

I tillegg er det ikke nødvendigvis slik at det å studere etikk og verdier, i seg selv, vil produsere høysinnede og dydige journalister. Den franske forskeren Sandrine Boudana, har skrevet en artikkel kalt: «A Definition of Journalistic Objectivity as a Performance». Hun argumenterer for at man ikke nødvendigvis kan sette likhetstegn mellom det å være en moralsk person og det å være en kompetent journalist. Hun fremhever:

Being a moral person is not the same - and is not enough for - being a professional. Moral values cannot account for such criteria as competence of a journalist and trustworthiness of what is reported. Is a journalist who recognizes his/her own limits and shows transparency vis-à-vis his readers, who is true to him/ herself, is such a journalist a good journalist? Perhaps so, but maybe not.

(Boudana, 2011, s. 395)

En journalists egen moral er derfor alene ikke tilstrekkelig som kriterium for å skape dyktige journalister og god journalistikk. Videre utdyper Boudana at:

In a way, we can say that professionalism and morality do not belong to the same sphere. Honesty, modesty, and the like are a matter of personal morality, whereas professionalism demands complying with concrete and universal standards—universal in the sense that they are shared by journalists who claim to belong to one community.

(Boudana, 2011, s. 395)

Boudana argumenter således for at journalistens egen moral ikke kan veie opp for konkrete, allmenngyldige standarder. Årsaken til det, er at mens moralske verdier fokuserer på holdninger, er objektivitetsstandarden isteden basert på fremgangsmåter som erfaringsmessig gjør det mulig å oppnå journalistikk av høy kvalitet (Boudana, 2011, s. 395-396). Jeg finner disse argumentene relevante å trekke inn nå på slutten av studien, for å kunne underbygge en påstand om at hvis man i stor grad går bort fra de kjente retningslinjene for hvordan man skal komme frem til god og troverdig journalistikk, så må det fremmes forslag om et nytt rammeverk. Det å forlate objektivitetsidealet i sin helhet vil ikke være et levedyktig alternativ.

Stephen J. A. Ward, som jeg gjennomgående har benyttet som teoretiker i denne oppgaven, påpeker at det beste alternativet er å reformere objektivitetsbegrepet, slik at viktig praksis av objektiv rapportering blir bevart (Ward, 2008). Da den tradisjonelle oppfatningen av journalistisk objektivitet, ikke fungerer overens med det «menneskelige inntoget» i den

litterære journalistikken, kan en slik omformulering av objektivitetsidealet hevdes å være riktig. Ward foreslår derfor å benytte såkalt «pragmatisk objektivitet» som etisk guide:

Pragmatic objectivity does not require detachment from all values and perspectives – an impossible demand. Instead, it tests the essential activities of interpreting, evaluating, and adopting a perspective.  
(Ward, 2008, s. 263)

Pragmatisk objektivitet «innrømmer» således de menneskelige svakheter som følger med objektivitetsidealet. I større grad enn det tradisjonelle objektivitetskravet bærer pragmatisk objektivitet, ifølge Ward, et menneskelig ansikt (Ward, 2008, s. 264). Istedenfor å forsøke å holde subjektive elementer utenfor teksten, bør man således anerkjenne det faktum at egne vurderinger er nødvendig for å oppnå en så komplett og meningsfull historie som mulig. «All forms of journalism, including objective news reports, are implicit or explicit interpretations» (Ward, 2008, s. 295). Kunnskap er altså en fortolkende presentasjon, og journalisters følelser, reaksjoner, konklusjoner og meninger kan derfor hevdes å være nødvendig i forhold til produksjonen av «objektiv journalistikk».

Videre trekker Ward frem at «åpenhet» og «tilgang» kan være svaret på de forandringene som har skjedd i journalistikken etter at det tradisjonelle objektivitetskravet ble innført (Ward, 2008, s. 323). Han fremhever også at: «The objective stance is part of that phenomenon called the liberal mind – a mind that is autonomous and critical and respects the autonomy of other minds» (Ward, 2008, s. 318). Ut fra dette tolker jeg at Ward dermed hevder det er viktig å respektere andres journalisters meninger, og åpent begrunne sine egne. Kanskje kan dette være veien å gå, for å komme frem til noen felles retningslinjer for litterær journalistikk?

## 11. Konklusjon

### - Behov for et nytt rammeverk?

Den primære hensikten med dette prosjektet var verken å finne «alt som er galt med den litterære journalistikken» eller å fremme allmenngyldige regler for hvordan journalister skal benytte seg av litterære teknikker. Målet har isteden vært å fremme bevissthet rundt hvilke utfordringer som kan ligge i det å ta skjønnlitterære virkemidler i bruk, i en sjanger hvor kravet til sannferdig virkelighetsgjengivelse ikke er noe mindre enn i annen journalistikk. Svaret på min problemstilling blir således sammenfattet i tre overordnede punkter:

1. De artiklene som journalistene presenterer er ikke kun kildestyrte, overflatiske beskrivelser. Det er isteden selvstendige undersøkelser, hvor journalistene forsøker å nå dypere ned i den kompleksiteten som de fenomenene de tar for seg, rommer. Denne typen journalistikk kan således hevdes å utfordre sannhetskravet ved at journalistene krever mer, og benytter seg av fortolkning og analyse for å komme frem til «sannheten».
2. Journalistene bryter med sentrale elementer innenfor det tradisjonelle objektivitetskravet, og skriver isteden journalistikk preget av subjektivitet. De ser det for eksempel vanskelig å opprettholde de presseetiske normene om nøytralitet og distanse. Isteden er journalisten til stede i teksten – enten som deltakende aktør, eller ved at tekstene innehar andre tydelige, subjektive elementer. I tillegg omhandler journalistikken gjerne det som kan defineres som «subjektiv sannhet». Denne typen sannhet kan vanskelig verifiseres, da den er basert på menneskers opplevelser.
3. Med bakgrunn i mine analyser vil jeg hevde at er en tendens til at kilder og metoder i enkelte tekster er mindre fremtredende enn det de burde være. Fordi den litterære journalistikken benytter ukonvensjonelle metoder og virkemidler, kan man hevde det er særdeles viktig å synliggjøre kildegrunnlag og fremgangsmåte. Hvis journalisten ikke viser kilder og fremgangsmåter, kan dette potensielt sett utfordre både sannhetskravet og kontrakten med leseren, da også andre enn journalisten selv må få vite hvordan de er kommet frem til den aktuelle informasjonen. Slik kan leserne selv vurdere sannhetsgehalten i det som er blitt skrevet, og om nødvendig fremme motargumenter.

Tidligere i studien har jeg stilt spørsmål om det er slik at bruken av litterære virkemidler senker kvaliteten på journalistikken, eller om man kan formidle virkeligheten bedre ved bruk av litterære teknikker. Svaret kan således hevdes å være et Ole Brumsk – både og, eller begge deler. En litterær skrivestil har mulighet til bedre å beskrive den kompleksiteten som finnes i menneskelige historier. Den kan også trekke leseren inn og engasjere ham på en måte som objektiv nyhetsjournalistikk vanskelig får til. Samtidig kan det skjønnlitterære preget også føre til en mistenksomhet overfor hvordan journalisten egentlig vet det han skriver. Hvilket grunnlag har han for å påstå nettopp dette?

Fordi journalistene benytter ukonvensjonelle fremstillingsmåter og metoder krever det at de har et avklart forhold til hvordan disse virkemidlene kan anvendes, og kun benytter dem på en måte som er redelig overfor leseren. Hvis ikke, kan forholdet til sannhetskravet falle i fisk, og da hjelper det lite at teksten er skrevet med god flyt eller engasjerende dramaturgi. Som Nordahl fremhever i intervju:

(...) det vil aldri være snakk om å kompromisse med virkeligheten for at en tekst skal bli bedre. Her ligger også utfordringen i bruken av litterære virkemidler. De må aldri vinne over fakta.

(Nordahl, 15.05.2011)

En antydning av problemfeltet representerer således en rekke nye spørsmål som bør diskuteres nærmere. Noen av dem er forsøkt trukket frem i min diskusjon. Hvordan skal for eksempel journalistene gå frem for å oppnå troverdighet hos leseren? Hvordan skal de vise at den informasjonen de fremmer er så etterrettelig som overhodet mulig? Hvordan skal de forholde seg til tekster hvor kildene i hovedsak må være anonyme?

Jeg mener journalistenes troverdighet i stor grad avhenger av at de viser åpenhet omkring det som er blitt gjort. På den måten kan de i større grad understreke at den informasjonen de presenterer er skrevet på grunnlag av de faktiske forhold. Imidlertid må de forsøke å komme frem til metoder hvor dette lar seg gjøre uten at tekstene mister sitt litterære særpreg.

Denne studien gir ikke et stort nok grunnlag til å generalisere over bruken av litterære virkemidler generelt, men den kan vise enkelte tendenser. Med bakgrunn i de utfordringene jeg har listet opp omkring subjektivitet og behovet for tydelig å vise metoder og kilder, vil jeg antyde et behov for å komme frem til noen felles krav som de litterære journalistene bør tilfredsstille i ulike faser av sitt arbeid, slik at de kan fremstå som kompetente og profesjonelle med hensyn til sannhetskriteriet. Hvis det er slik at bruken av litterære virkemidler fører til andre kriterier enn de som det tradisjonelle objektivitetsidealet kan gi, så bør det også utvikles

et annet rammeverk, slik at litterære journalister har visse felles normer de kan enes om. Dette kan for eksempel gjøres ved å ta utgangspunkt i en «pragmatisk objektivitet», slik Ward fremmer forslag om. Rammeverket bør i hvert fall inneholde retningslinjer omkring bruk av subjektivitet i journalistikken, og problematikken rundt leserens krav til verifikasjon. På den måten kan den litterære journalistikken kanskje utvides fra å være preget av personlige prosjekter, til å bli en mer anerkjent form for featurejournalistikk.

*«Det finnes noe forførende i alt litterært språk. Når jeg former en fortelling om andre mennesker, skriver jeg – enten jeg vil det eller ikke - de andre inn i min forståelseshorisont. Faren for manipulasjon er til stede. Og dette er et uløselig dilemma, men det hjelper godt å være seg det bevisst. For tross alt: Fortellingens litterære form byr på muligheter for rik beskrivelse som ellers ikke ville vært til stede».*

(Bech-Karlsen, 1998, s. 23)



## Litteraturliste

Allern, Sigurd (2001) *Nyhetsverdier*, IJ-forlaget, Kristiansand.

Bastiansen, Henrik G. og Hans Fredrik Dahl (2003) *Norsk Mediehistorie*, Universitetsforlaget, Oslo.

Bech-Karlsen, Jo (1978) *Metodikk i ny journalistikk*, Norsk journalistiskoles skriftserie.

Bech-Karlsen, Jo (1984) *Avisreportasjen*, Universitetsforlaget, Oslo .

Bech-Karlsen, Jo (1988) *Featurereportasjen*, Universitetsforlaget, Oslo.

Bech-Karlsen, Jo (1998) *Jeg skriver, altså er jeg*, Tano Aschehoug, Oslo.

Bech-Karlsen, Jo (2003) *Gode fagtekster: Essayskriving for begynnere*, Universitetsforlaget, Oslo.

Bech-Karlsen, Jo (2007) *Reportasjen*, Universitetsforlaget, Oslo. (A)

Bech-Karlsen, Jo (2007) *Åpen eller skjult: Råd og uråd i fortellende journalistikk*, Universitetsforlaget, Oslo. (B)

Boudana, Sandrine (2011) «A Definition of Journalistic Objectivity as a Performance» i *Media Culture & Society*, Vol. 33, No. 3, 2011, s. 385-398.

URL: <http://mcs.sagepub.com/content/33/3/385>

Boynton, Robert (2005) *The new new journalism: Conversations with America's best nonfiction writers on their craft*, Vintage Books, New York.

Brurås, Svein (2006) *Etikk for journalister*, 3.utg., Fagbokforlaget, Bergen.

Burr, Vivien (1995) *An Introduction to Social Constructionism*, Routledge, London.

Clark, Roy Peter (2006) «The Line Between Fact and Fiction» i Adam, G. Stuart & Roy Peter Clark, *Journalism the democratic craft*, Oxford University Press, Oxford.

Dalviken, Linda (2005) *Fortellende journalistikk i Norden*, IJ-forlaget, Kristiansand.

Eide, Martin (2004) *Essays om journalistikk: Hodet på blokken*, Gyldendal akademisk, Oslo.

Ettema, James S. og Theodore L. Glasser (2006) «On the epistemology of investigative journalism» i Adam, G. Stuart & Roy Peter Clark, *Journalism the democratic craft*, Oxford University Press, Oxford.

Franklin, Jon (1986) *Writing for story*, Plume, New York.

Fossum, Egil og Sidsel Meyer (2003) *Er nå det så sikkert? Journalistikk og kildekritikk*, 2.utg., J.W. Cappelens Forlag, Oslo.

Gentikow, Barbara (2005) *Hvordan utforsker man medieerfaringer?*, IJ-Forlaget, Kristiansand.

Greimas, Algirdas Julien (1974) *Strukturell semiotikk*, Borgen, København.

Grønmo, Sigmund (2004) *Samfunnsvitenskapelige metoder*, Fagbokforlaget, Bergen.

Guillou, Jan (1989) *Reporter*, Norstedts Forlag, Stockholm.

Hartsock, John C. (1998) «The Critical Marginalization of American Literary Journalism», *Critical Studies in Media Communication*, Vol. 15, No. 1, 2008, s. 61-84.

URL: <http://dx.doi.org/10.1080/15295039809367033>

Hersey, John (2006) «The legend on the license» i Adam, G. Stuart & Roy Peter Clark, *Journalism the democratic craft*, Oxford University Press, Oxford.

- Houston, Brant & Investigative Reporters and Editors, Inc. (2009) *The Investigative reporter's handbook*, 5.utg., Bedford/St. Martin's, Boston.
- Hutchison, Earl R. (2008) *The art of feature writing: From Newspaper Features and Magazine Articles to Commentary*, Oxford University Press, Oxford.
- Hvid, Mikkel (2007) *Fascinerende fortælling: Den journalistiske feature*, 3.utg., Forlaget Ajour, Aarhus.
- Hågvar, Yngve Benestad (2007) *Å forstå avisa*, Fagbokforlaget, Bergen.
- Jørgensen, Marianne Winter og Louise Phillips (1999) *Diskursanalyse som teori og metode*, Roskilde Universitetsforlag, Roskilde.
- Klausen, Søren Harnow (2005) «Videnskab og virkelighed» i Klausen, Søren Harnow, *Hvad er videnskabsteori?*, Akademisk Forlag, København.
- Kramer, Mark & Ole Sønnichsen (2002) *Virkelighedens fortællere*, Forlaget Ajour, Aarhus.
- Kristensen, Nete Nørgaard (2004) *Journalister og kilder – slinger i valsen?*, Forlaget Ajour, Aarhus.
- Kovach, Bill og Tom Rosenstiel (2006) «Journalism of verification» i Adam, G. Stuart & Roy Peter Clark, *Journalism the democratic craft*, Oxford University Press, Oxford.
- Larssen, Kristiane (2009) *Medmenneske først, journalist etterpå?* Masteroppgave, Institutt for medier og kommunikasjon, Oslo.
- Lehman, Danel W. (1997) *Matters of fact*, Ohio State University Press, Columbus.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (2007) *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 2.utg., Kunnskapsforlaget, Oslo.
- Lübcke, Poul (red.) (1996) *Filosofileksikon*, Zafari, Oslo.

McNair Brian (1998) *The sociology of journalism*, Arnold, London.

Meilby, Mogens og Kim Minke (1983) *Når sandheden skal frem: Metoder i grundig journalistisk research*, Borgen, København.

Mencher, Melvin (1991) *News reporting and writing*, 5.utg., Wm. C. Brown Publishers, Dubuque.

Merrill, John C. og S. Jack Odell (1983) *Philosophy and journalism*, Longman, New York & London.

Mindich, David T. Z. (1998) *Just the facts: How «objectivity» came to define American journalism*, New York University Press, New York.

Nelkin, Dorothy (1995) *Selling Science: How the Press Covers Science and Technology*, Freeman, New York.

Neumann, Iver B (2001) *Mening, materialitet, makt: En innføring i diskursanalyse*, Fagbokforlaget, Bergen.

Raaum, Odd (1996) «R.Å.K – Tre journalistiske pliktnormer» i *Norsk medietidsskrift*, vol. 3, nr. 2, 1996, s. 105-120.

Raaum, Odd (1999) *Pressen er løs!*, Pax Forlag AS, Oslo.

Raaum, Odd (2003) *Dressur i pressen: Selvjustis i internasjonalt perspektiv*, Universitetsforlaget, Oslo.

Searle, John (2008) *Philosophy in a New Century: Selected Essays*, Cambridge University Press, Cambridge.

Sims, Norman (1984) *The literary journalists*, Ballantine Books, New York.

Sims, Norman og Mark Kramer (1995) *The literary journalism*, Ballantine Books, New York.

Shiller, Dan (1981) *Objectivity and the News: The Public and the Rise of Commercial Journalism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Skirbekk, Gunnar og Nils Gilje (1995) *Filosofiens historie 2: Fra opplysningstiden til modernismen*. Gyldendal, Oslo.

Steensen, Steen (2009) *Stedets sjanger: Om moderne reportasjelijournalistikk*, IJ-forlaget, Kristiansand.

Stiftelsen for en kritisk og undersøkende presse (2010) *SKUP 1990-2010*, Stiftelsen for en kritisk og undersøkende presse, Oslo.

Sundelin, Anders (2002) «Mordet på en son» i *Främlingen i Falun: Tjugoen reportage om brott*, Ordfront Forlag, Stockholm.

Svennevig, Jan (2009) *Språklig samhandling: Innføring i kommunikasjonsteori og diskursanalyse*, 2.utg., Cappelen Akademiske Forlag, Oslo.

Thagaard, Tove (1998) *Systematikk og innlevelse: En innføring i kvalitativ metode*, Fagbokforlaget, Bergen.

Thagaard, Tove (2010) *Systematikk og innlevelse: En innføring i kvalitativ metode*, 3.utg., Fagbokforlaget, Bergen.

Tuchman, Gaye (1972) «Objectivity as Strategic Ritual: An Examination of Newsmen's Notions of Objectivity» i *The American Journal of Sociology*, Vol. 77, No. 4, 1972, s. 660-679, URL: <http://www.jstor.org/stable/2776752>

Urdal, Astrid (2005) *Mellom fiksjon og fakta: Reportasjen som sjanger*, Masteroppgave, Allmenn litteraturvitenskap, Oslo.

Ward, Stephen J. A. (2008) *The invention of journalism ethics: The path to objectivity and beyond*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston.

Wolfe, Tom (1975) *The New Journalism*: Pan Macmillan, London.

Ylvisåker, Line Nagell (2009) *A-magasinet i tre epokar*, Masteroppgave, Institutt for Medier og kommunikasjon, Oslo.

Ørstavik, Linda Johnsen (2009) *Magasinflom i norsk presse*, Masteroppgave, Institutt for Medier og kommunikasjon, Oslo.

Østbye, Helge, Knut Helland, Karl Knapskog og Leif Over Larsen (1997) *Metodebok for mediefag*, Fagbokforlaget, Bergen.

Østbye, Helge, Knut Helland, Karl Knapskog og Leif Over Larsen (2007) *Metodebok for mediefag*, 3.utg., Fagbokforlaget, Bergen.

Østlyngen, Trine og Turid Øvrebø (2005) *Journalistikk: Metode og fag*, 2.utg., Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

### **Artikler på nett:**

Bech-Karlsen, Jo: (Benyttet, 23.03.2011) «Umulig dobbelkontrakt»

URL: <http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/article1645905.ece>

Clark, Roy Peter (Publ. 2002, Benyttet 24.01.2011) «Two ways to read, three ways to write»

URL: <http://www.poynter.org/uncategorized/2060/two-ways-to-read-three-ways-to-write/>

Dagens Næringsliv (Benyttet 24.01.11) «Dagens Næringsliv historikk»

URL: <http://avis.dn.no/redaksjonen/article306.ece> (A)

Dagens Næringsliv (Benyttet 24.01.11) «Produktet Dagens Næringsliv»

URL: <http://avis.dn.no/artikler/article324.ece> (B)

Dagens Næringsliv (Benyttet 01.03.11) «D2»

URL: <http://www.dn.no/idn/idnd2/> (C)

*International Association for Literary Journalism Studies* (Benyttet 06.06.2011)

URL: <http://www.ialjs.org/>

Jensen, Finn Robert (Benyttet 24.01.11) «Nytt A-magasin - for tredje gang!»

URL: <http://www.aftenposten.no/fakta/innsikt/article1105732.ece>

*MedieNorge* (Benyttet 24.01.2011) «Opplagstall norske aviser»

URL: <http://www.medienorge.uib.no/?cat=statistikk&medium=avis&queryID=190>  
<http://www.medienorge.uib.no/>

*Morgenbladet* (Benyttet 18.01.11) «Morgenbladets historie»

URL: <http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/artikkel?AID=/99999999/MORGENBLADET/41201003>

*Store Norske Leksikon* (Benyttet 23.03.11) «Klaustrofobi» i *Store Norske Leksikon* på nett.

URL: [http://www.snl.no/.sml\\_artikkel/klaustrofobi](http://www.snl.no/.sml_artikkel/klaustrofobi)

Vær Varsom-plakaten (Benyttet 06.06.2011)

URL: [http://presse.no/Pressens\\_Faglige\\_Utvalg\\_PFU/Var\\_Varsom-plakaten/](http://presse.no/Pressens_Faglige_Utvalg_PFU/Var_Varsom-plakaten/)

### **Intervjuer:**

Hagen, Alf van der, redaktør i *Morgenbladet*, e-post mottatt 19.06.2011.

Larssen, Kristiane, intervjuet 31.03.2011.

Nordahl, Bjørn Olav, intervju per e-post mottatt 15.05.2011

Sætre Simen, intervjuet 31.03.2011.

Østli, Kjetil, intervju per e-post mottatt 14.04.2011 & intervjuet 23.11.2009.

**Reportasjer:**

Larssen, Kristiane (Trykket 21.02.2008) «Livet etter ulykken» i *A-magasinet*.

Nordahl, Bjørn Olav og Knut Gjernes (Trykket 03.06.2006) «Smørebukken» i *Dagens Næringsliv*.

Sætre, Simen (Trykket 23.07.2010) «Claus dro forbi» i *Morgenbladet*.

Østli, Kjetil (Trykket 03.02.2006) «Historien om Nicole (23): En thriller om kroppen» i *A-magasinet*.



## Vedlegg 1: Reportasjer benyttet i analyser

### 1. Historien om Nicole (23): En thriller om kroppen

2. Da ingenting annet nyttet, fikk Nicole Gerbitz en siste sjanse.
3. I elleve dager må hun på isolat, la seg gradvis dø, for så å håpe at hun blir frisk.
4. KREFT
5. Hva skjer egentlig når kroppen vender seg mot seg selv og kreftcellene får overtaket?
6. Mennesket er ikke en maskin, men noe mer sinnrikt, en organisme så intrikat at forskerne ennå ikke helt har gjennomskuet den.
7. Kroppen gjør alt for deg, hvert atom drar i samme retning.
8. Men noen ganger skjer en feil, så mikroskopisk at den ikke kan sees, som forplanter seg og blir din verste fiende.
9. Kroppen vender seg mot seg selv.
10. Krigen mellom det gode og det onde begynner.
11. Dag 1: 14. november 2005.
12. Det er noe unormalt på gang, tenkte Nicole.
13. Hun lå i sengen og hørte hvordan vintervinden tok tak i treveggene i rekkehuset på Nesodden.
14. 23-åringen sto opp og så utover soverommet og på tingene hun skulle pakke.
15. Om hun gruet seg til de neste dagene, så sa hun det ikke.
16. Hun psyket seg opp ved å snakke til kroppen, slik hun hadde for vane:
17. «Nicole, dette er siste gang du kobles opp til maskinen.
18. Hold ut!»
19. Så kom hun på drømmen.
20. Hun og overlegen på Radiumhospitalet, Grete F. Lauritzsen, kjørte bil sammen.
21. Plutselig brast overlegen i gråt.
22. Nicole trøstet henne og sa:
23. Grete, det kommer til å gå bra.
24. Drømmen var rar, syntes Nicole, som tenkte:
25. «Hvis jeg ikke klarer å drømme om å reise, må jeg dagdrømme om å reise».
26. Tankene dreide tilbake til det praktiske:
27. «Har jeg pakket alt?
28. Undertøy.
29. Balkanmusikk.
30. Spansk språkkurs.
31. Boken til Erlend Loe.
32. Og bilder!»
33. Vennene spøkte med at hun var fotogal, men hun samlet på minner, noe å se tilbake på, og ville ha dem med i isolatet.
34. Hun gikk ned i stuen.
35. Moren Sylvia var gått på jobb i UD.
36. Pappa.
37. Jeg tar med bildene, jeg.
38. Gjør det, Nicole, har du pakket mobilen?
39. Du ringer jo 500 minutter på en helg! sa Günter, hennes tyske far.
40. Hun satte seg ned og gliste mens hun tørket pannen.
41. Faren gikk rundt henne.
42. Han var blank i øynene.
43. Det var som om han ville si noe, men ikke visste hva.
44. Han kom på noe:
45. Har du husket alt?
46. Günter fotfulgte Nicole ut i gangen.
47. Drosjen sto utenfor.
48. Han tok tak i henne og klemte hardt.
49. Så satte hun seg i drosjen og vinket.

50. På utsiden er Nicole Yvonne Gerbitz en blid jente med fregner og intense øyne.
51. Hun tar utviklingsstudier på Blindern, vil jobbe for den fattige verden, elsker å reise og ringer en venn fremfor å være alene.
52. På innsiden er det krig.
53. Overlege Grete F. Lauritzsen forklarte, i mars i fjor:
54. Lymfen brer seg rundt i kroppen og består av lymfeårer og knuter, de viktigste i armhulene, hals, lyske, bryst og bukhule.
55. Lymfen er en del av immunforsvaret og skal fange fremmede stoffer overalt i kroppen, rense bort virus og bakterier.
56. Men hos deg er de gode lymfecellene blitt onde, de har spredd seg med lymfesystemet og tatt bolig flere steder.
57. Du har lymfekreft på høyre side av hals, bak brystbenet, i høyre lungeåpning og øverst i maven.
58. Det haster.
59. Da begynte Nicole å snakke med kroppen.
60. Hun likte å tro på overnaturlige ting, at hun kunne be kroppen om hjelp når hun virkelig trengte det.
61. Det var det hun likte med forfatteren Paulo Coelho, at det uforklarlige skjer.
62. Og det uforklarlige skjedde med Nicole, hun var en av 130 utvalgte nordmenn som årlig får Hodgkins lymfekreft og, blant dem, en av fire hvor kreftcellene overlever vanlig cellegift.
63. Moren spurte ofte: Hvorfor mitt barn?
64. Hun har alltid vært så frisk, så frisk at andre har bemerket det.
65. Nicole tenkte motsatt:
66. Hun syntes det var rart at hele vennegjengen var frisk når hun daglig leste om syke mennesker og ungdom i ulykker.
67. Jeg er jo litt koko i hodet, så en stund ble jeg redd for at jeg hadde tenkt andre syke.
68. Så ble det meg, da.
69. Gudskjelov, tenkte jeg da, for jeg kan takle det.
70. Det var ingen annen vei for Nicole Yvonne Gerbitz enn til Radiumhospitalet.
71. Hun var allerede blitt tappet for stamceller, og siden cellegiften trolig vil gjøre henne steril, fikk hun den ene eggstokken operert ut, i håp om at hun kunne bruke den senere.
72. Hun var klar for det overlegen fra drømmen kalte «siste sjanse» og det «tyngste skytset vi har å tilby når ingenting annet nytter»:
73. Fem dager med høye doser cellegift og 11 dager på isolat.
74. Målet er å drepe hver kreftcelle, men siden dosene er så høye, dør også benmargen og immunforsvaret.
75. Derfor isoleres hun, for ikke å dø av våre bakterier.
76. På en smerteskala fra 1 til 10, kunne dette bli 9.
77. Dag 2-6:
78. Så mye cellegift at hun kan dø av det, men Nicole smiler.
79. Det er en merkelig stemning på avdeling B2.
80. En ung mann drar cellegiftstativet sakte etter seg.
81. En eldre mann ligger i dødsrampe på en seng.
82. Pårørende kommer og går, noen gråter, andre er tause.
83. Nicole ligger på sengen og smiler.
84. Hun har hengt opp bilder og sagt til seg selv:
85. «Hold ut, nå skal vi banke dem.»
86. Hun mailer med venner i utlandet og forteller at hun skal besøke dem straks, i Malaysia, Serbia, USA.
87. Lenket til ledninger deltar hun på reisekonkurranser på nettet og legger store planer.
88. Det er som om det ikke finnes et annet alternativ, og det gjør det heller ikke for henne.
89. Kun for legene og andre som besøker henne.
90. Da moren besøker henne, forsøker hun å bremse reiseplanene uten å knekke håpet.
91. De snakker om å male over gulfargen hjemme.
92. Gult minner henne om sykehus.
93. Hun kaster opp av synet.
94. Kuren har begynt.
95. Et av stoffene et sennepsgassderivat.

96. Cellegiften er så sterk at den må være på glass for ikke å etse, farmasøyter og sykepleiere må bruke beskyttelsesutstyr.
97. Men nå renner den inn i Nicole via et kateter på brystet og føres med blodårene rundt i kroppen.
98. Hun snur seg bort, tåler ikke synet av stativet.
99. Noen minutter senere blir hun rød i ansiktet og får hetetokter.
100. Det som nå skjer på innsiden er brutalt, men Nicole både gruer og gleder seg til det.
101. Cytostatika er et samlebegrep for cellegift.
102. All cellevekst styres av cellens DNA, som er pakket inn i cellekjernen.
103. Før cellen deler seg, må DNA fordobles ved at DNA pakker seg ut og kopierer seg, som en tvilling, for så å pakke seg inn som to celler.
104. Nå angriper giften.
105. Den går løs på utpakkingen, den knuser kopieringen og den hindrer innpakkingen.
106. Det giften ødelegger, forsøker cellen selv å reparere.
107. Går det ikke, aktiveres gener for selvmord.
108. Mer og mer cellegift virker ved å sende dødssignaler som tvinger kreftcellene til å begå kollektivt selvmord.
109. I dag kommer Sunniva, tenker Nicole, og stråler når venninnen dukker opp.
110. Sunniva kryper opp i sengen og begynner å lese høyt fra Erlend Loes siste bok.
111. De ler av Loes karakterer, og Nicole sier:
112. Skulle ønske du kunne bodd her med meg!
113. Men immunforsvaret faller.
114. Rommet renses.
115. Dørene lukkes.
116. De som skal inn, må vaske seg med sprit og ta på sterilt tøy.
117. Telefonen ringer:
118. Hei, bestemor.
119. Jeg er på et rom som kalles isolatet.
120. Jeg får ikke forlate rommet, og syke får ikke komme inn.
121. Jada, jeg har telefon, data, TV.
122. Ja, jeg skal spise, bestemor, hihi.
123. Jo, jeg håper på det.
124. Jeg SKAL det.
125. Men jeg må legge på, må så på do.
126. På do kaster hun opp.
127. Bortsett fra når hun brekker seg eller ser cellegiftposer bli båret inn, smiler Nicole.
128. Hun snakker om de fine barna til venninnene, om skogsturer, hun ber besøkende puste frisk luft for henne og legger ut om håndballjentenes styrker og svakheter.
129. Men giften gjør henne blekere og blekere.
130. Cellegift virker hardest på celler som deler seg raskest; hårrøtter, slimhinner i munn, svelg, tarm, mave og benmarg.
131. Derfor mister pasienter håret, får store sår i munnen, kaster opp, får diaré.
132. Sykepleier Thomas sier:
133. Frøken fryd, du trenger blod, for vi skal bryte ned beinmargen din.
134. Nicole brekker seg av tanken.
135. Da Thomas går, sier hun til seg selv:
136. Produser blod!
137. Kom igjen, produser!
138. Han kommer tilbake morgenen etter og sier:
139. Jøss. 8,6.
140. Da trenger du ikke blod.
141. Nicole gliser.
142. Hun ser for seg hvordan kroppsdelene tar hintet, hvisker sammen, og ut spretter blodcellene.
143. En sykepleier kommer nesten hvert kvarter.
144. Hver lille endring i Nicoles indre skrives på et skjema.
145. For hver dag som går noterer de at det blir færre hvite og røde blodceller.

146. Hun sier til seg selv:  
147. «Jeg skal ikke ha feber, skal ikke ha feber!»  
148. Det hjelper kun et par dager.  
149. Nicole klarer ikke spise.  
150. Vann smaker spytt.  
151. Matlukt gjør at maven vrenger seg.  
152. Men selv om hun bruker to timer på en loffskive, venter sykepleierne til hun er ferdig.  
153. I begynnelsen holdt hun seg våken for å få med seg alt, nysgjerrig som hun er.  
154. Nå vil hun helst sove til det er over.  
155. Klarer hun å sovne, drømmer hun fortsatt om kreft.  
156. I den siste drømmen skulle hun få livsviktig cellegift, men rotet seg bort i sykehuset og kom for sent og måtte drikke giften rett fra flasken.  
157. Hun brekker seg når hun nevner ordet «cellegift», og ber oss om ikke å bruke ordet.  
158. Hun smiler ikke mer, men ligger stille og ser ut av vinduet.  
159. Hun ber om at lyset slukkes og trekker dyna over hodet.
160. «Det er ikke meg å ligge stille på en seng sånn.  
161. Jeg vil vekk, ut, jeg vil se folk på gata og tenke hvor er de på vei.  
162. Sånne ting vil jeg se. Jeg vil hjem,» tenker hun.
163. Dag 8:  
164. Den hellige dagen.  
165. Hun får stamceller som på få dager skal bygge opp beinmargen cellegiften drepte. 166. Sykehuset er en forlengelse av kroppen.  
167. Der ligger Nicoles eggstokk på is, blodet hun trenger, og nå bæres to tanker med stamceller inn på B2.  
168. De settes i vannbad på 37 grader.  
169. Samtidig tar doktor Lehne på seg sterile hansker.  
170. Dagen kalles dag 0, en ny tidsregning skrives.  
171. Telefonen ringer.  
172. Mamma?  
173. Hallo.  
174. Ja, har spist innmaten på en loffskive.  
175. Men må legge på, for nå skal det skje!  
176. Tre sykepleiere står rundt legen.  
177. Overlege Lauritzsen titter inn gjennom det lille vinduet til isolatet og setter tommelen opp.  
178. Stamcellene er livsviktige fordi de kopierer seg selv og lager blodplater og hvite og røde blodceller.  
179. De røde frakter oksygen, de hvite jobber for immunforsvaret i lymfe og blodbanen og blodplatene stopper blødning.  
180. Legen ser på Nicole og sier:  
181. Det geniale med disse cellene er at de har adresselapper.  
182. De drar rett hjem til beinmargen for å lage nye krigere der.  
183. Mens vi venter på at immunforsvaret ditt gjenoppstår, må du ligge her.  
184. Ok, da er vi i gang, sier han og injiserer cellene, som ser ut som skittent vann.
185. Det var det.  
186. Lykke til med cellene!  
187. Sier legen og smiler.  
188. Ett minutt tar det å fornye et liv.  
189. Nå har vi berget deg, sier en sykepleier.  
190. Nicole legger seg bakover og lukker øynene.  
191. Berget er hun ikke, ikke før hver kreftcelle dør.  
192. Da Nicole begynte å klø i september 2004, ante hun ikke hvorfor.  
193. Hun klødde seg gjennom huden, for kløen kom innenfra.  
194. Det var som om galskapen hadde tatt bolig i henne.  
195. Ingen tenkte på kreftceller.  
196. Uten at noen vet hvorfor, muterte en gang et gen i en lymfecelle, og cellen delte seg unormalt fort.  
197. Immunforsvaret hennes forsøkte å stoppe invasjonen av kreftceller.  
198. Vårt målrettede forsvar speider døgnet rundt etter forandringer i kroppens celler.  
199. Blir den endrede (muterte) cellen rar nok, aksjonerer immuncellene.  
200. De fester seg på den.

201. Og de prøver å drepe den.
202. De oppdaget raskt at noe «fremmed» bygde seg opp i halsen til Nicole.
203. Men kreftcellene gjorde hva som helst for å unngå døden.
204. De unnlot å lage fangarmer, som immuncellene trenger for å feste seg.
205. De fjernet «fremmede» spor slik at overflaten så fin og normal ut, og de delte seg raskt.
206. Jo større svulsten ble, desto mer kreftceller inneholdt den.
207. Immuncellene slapp ikke til.
208. Den lille fienden hadde overtaket.
209. Og Nicole klødde.
210. Hun tok kalde dusjer på natten.
211. Skabbkur.
212. Endret kosthold.
213. Vasket alt.
214. Psykisk stress, sa fastlegen, mens kreftcellene spredde seg i lymfen.
215. Kreftens opphav var lenge en gåte.
216. Men forskere kaster nytt lys over mørket.
217. På cellenivå er all kreft sykdom i genene, som følge av spontane mutasjoner eller mutasjonsfremkallende stoffer, som røyk.
218. Men det er store forskjeller i motstandsdyktigheten mot slik påvirkning.
219. Kun en av fire storryktere får lungekreft.
220. Nicoles lymfecelle var ustabil og delte seg fortere enn normalt.
221. Det førte til nye genforandringer, og først da kunne man kalle det kreft.
222. Forskerne har pekt ut to store fiender i kreftkampen:
223. Muterte onkogener og tumor-supressor-gener (TSG).
224. De to gentypene er som yin&yang.
225. TSG skal hindre eller bremse celledeling og er som et overvåkingskamera i cellen:
226. De ser hver feil som oppstår.
227. TSG ber da en alliert om å reparere skaden.
228. Er skaden for stor, beordrer TSG at den muterte cellen begår selvmord (apoptose).
229. Slik renser kroppen det svakeste ledd fra egne rekker.
230. Uten disse genene er de syke cellene frie til å formere seg.
231. Onkogener virker motsatt, de øker celledelingen.
232. Når onkogener muterer, ødelegges kroppens egen regulering, onkogenet roper:
233. Del dere!
234. Del dere!
235. Mens TSG, som før ba om moderasjon, nå ligger slapt og bare ser den ville celledelingen.
236. Kreftcellene nekter å dø og mangler evnen til å begå selvmord.
237. Februar 2005 fikk Nicole time hos en hudlege.
238. Det var han som skjønte det.
239. Har du folk hjemme hos deg?
240. Familie?
241. Venner? spurte legen.
242. Nicole gråt først da hun lukket døren bak seg.
243. Men samtidig så hun nesten på ham som en engel:
244. Han hadde svar!
245. Hun vurderte å ringe faren, men tenkte at han ville bli så redd hvis hun ikke klarte å snakke.
246. Hun ringte moren og sendte SMS til venner:
247. «Jeg har trolig lymfekreft.
248. Skal begynne med cellegift.
249. Ikke ring.»
250. Mens folk rundt henne brøt sammen, dro Nicole samme kveld på volleyballtrening.
251. Og hun snakket til kroppen.
252. På få timer fant hun en kraft hun ikke visste var der.
253. Enda det var Nicole som var syk, trøstet hun en venninne som hadde mistet moren:
254. Du skal slippe å miste en til, sa Nicole.
255. Sykehuset erklærte krig mot kreftcellene.

256. Cellegiften ledet lenge, men i fjor høst slo kreftcellene brutalt tilbake.  
257. Nok en gang vokste kulen på Nicoles hals.  
258. Noen hadde overlevd giften og var ifølge overlegen «stygge og sinte».  
259. Og nå hastet det, overlegen beordret et nytt angrep med andre cellegifter og en «shock & awe»-avslutning på isolat.
260. Nicole hadde en identitetskrise før hun ble syk.  
261. Hun følte seg liten på Blindern og visste ikke hva hun holdt på med.  
262. Hvem er jeg?  
263. Hva gjør jeg her?  
264. Hva tenker andre om meg?  
265. Hun følte seg overvektig, hun tenkte triste ting om seg selv.  
266. Jeg ble helt koko i hodet, sier hun.  
267. Men jo verre nyheter Nicole fikk, desto mindre forvirret ble hun.  
268. Før tenkte jeg at jeg sikkert kom til å dø ung.  
269. Så ble jeg syk, og da tenkte jeg:  
270. Det blir ikke aktuelt å gå på dunken allerede!  
271. Jeg skal leve.  
272. Jeg skal reise!  
273. Nicole kikker ut i rommet:  
274. Jeg vil så gjerne bli mor.  
275. Og bestemor!
276. Dag 7-10:  
277. Nicole gir opp, men benmargen og immunforsvaret gjenoppstår, som et medisinsk under.  
278. De første dagene strålte Nicole når isolatdøren åpnet seg.  
279. Nå reagerer hun ikke.  
280. Hun ligger i fosterstilling.  
281. De halvåpne øynene stirrer dødt mot madrassen.  
282. Det er helt mørkt.  
283. Tausheten brytes av lyden fra et apparat:  
284. BIPBIP.  
285. 23-åringen forsøker å si noe, men stopper.  
286. Hun har store sår i munnen, feber, hun kaster opp.  
287. For første gang sier stemmen hennes at hun gir opp, og hun kjenner ikke seg selv igjen:  
288. Jeg er bare ikke meg selv.  
289. Dette er ikke meg.  
290. Og det klør på beina igjen, som da hun ble syk.  
291. «Ikke nå igjen», tenker hun.  
292. Utenfor isolatet sier en kveldsvakt:  
293. «Nå synes jeg synd på henne.»
294. Nicole leste en gang om en liten gutt som fikk kreft.  
295. Guttens ønsket å skyte kreftcellene ut i verdensrommet med rakett, så langt bort fra ham selv som mulig.  
296. Nicole likte tanken, men syntes den var for mild.  
297. I sin egen drøm ba hun kreftcellene forlate henne:  
298. «Gå.  
299. Ikke vær her mer.»  
300. Og da de gikk, så hun for seg at de eksploderte.  
301. Men selv dette ble for snilt:  
302. «Når kreftcellene marsjerer ut, skal jeg skyte hver og en med pil og bue sånn at de spreller på veggen.  
303. De skal ikke dø med en gang, men pines før de dør.»
304. Nicole åpner munnen igjen.  
305. Med mekanisk stemme sier hun:  
306. Jeg...snakker...til...kroppen...min:  
307. Kom igjen...  
308. Du har uante krefter...det er nå det gjelder!  
309. Den natten er smertene så store at hun må dopes ned.  
310. Det er første gang hun gråter.

311. Samtidig noterer sykepleierne at Nicoles indre våkner.  
312. Antall røde blodceller øker.  
313. De hvite immuncellene marsjerer igjen.  
314. Men Nicole forsøker å sove seg bort.  
315. Og hun blir overrasket:  
316. For første gang på lenge drømmer hun om reising:  
317. Hun drømmer at hun sitter på et fly.  
318. De skal straks lette, men ikke før alle passasjerene har satt seg.  
319. Hver gang flyet beveger seg på rullebanen, er det en som reiser seg.  
320. Nicole blir fortvilet:  
321. SETT DERE NED! Roper hun.  
322. Flyet tar aldri av.
323. Dag 12: Etterpå:  
324. Å vente på dommen:  
325. Døde kreftcellene?  
326. Tidlig 1. desember hører Nicole stemmer på utsiden av isolatet.  
327. «Skal vi si det nå?»  
328. «Nei, vi venter?»  
329. Nicole tror hun må få mat intravenøst og brekker seg.  
330. Så skjer det.  
331. Isolatdøren åpnes.  
332. Lys kommer inn.  
333. To sykepleiere bærer inn flagg og gaver og synger for henne.  
334. Sylvia og Günter kommer med tårer i øynene.  
335. Nicole ligger i sengen og ser gleden rundt seg.  
336. Isolatet er over, men hun vet ikke hva hun skal si.  
337. Det er en prestasjon å greie dette uten intravenøs mat.  
338. Du må ha en sterk vilje, sier overlege Kolstad.  
339. Jeg har vel det, sier Nicole forvirret.  
340. Nå skal du ha fire uker fri.  
341. Så har vi resultatet klart.  
342. Du har jo allerede fått en cellegiftkur som ikke virket.  
343. Da skjønte vi at kreftcellene dine ikke var så følsomme for giften.  
344. Men først:  
345. Ta juleferie!
346. Nicole orker lite de første dagene.  
347. Men gradvis våkner hun, hun lager engler i snøen, drar på hyttetur med en venn, går på kafé, mens legene gjennomgår resultatet av behandlingen.
348. En kreftsvulst inneholder mange forskjellige kreftceller med ulike egenskaper og ulikt genmateriale.  
349. Cellegift dreper ofte 90 av kreftcellene.  
350. De resterende kan våkne, som fra en dvale, dele seg igjen og lage ny svulst.  
351. Slike celler kalles kreftstamceller, de ligner på normale stamceller, men klarer ofte å motstå cellegiften.  
352. Vi skyter på dem med alt vi har, men det er som en vond drøm, ofte reiser de seg igjen enda sintere enn før, sier overlege Lauritzsen.  
353. Nå er det bare å håpe.
354. DAG 59: 11. januar 2006 klokken 15.35  
355. Nicole lager fiskeboller hos en venninne.  
356. Telefonen ringer.  
357. Det er overlege Grete F. Lauritzsen:  
358. Vi har sett resultatene.  
359. Nicole, bildene viser ingen tegn til levende kreftceller!  
360. Nicole blir stille.  
361. Så svarer hun fortumlet:  
362. Å...  
363. Da er dagen reddet.  
364. Ikke bare dagen, Nicole, jeg tror vi kaller det livet.

365. Etterpå ringer Nicole til oss.

366. Rolig forteller hun:

367. Først ringte jeg mamma, så begynte hun å grine, så ringte jeg pappa, så ble han taus, så ringte jeg to venninner, så begynte de å grine.

368. Og du da?

369. Jeg bare sier det jeg skal si til folk, jeg.

370. Jeg vet ikke helt hvordan jeg skal reagere.

371. I bakgrunnen begynner venninnen å gråte igjen.

372. Da får Nicole latterkrampe.

373. Nå gikk det opp for meg!

374. Fordi man ikke har gode nok metoder for helt å utelukke levende kreftceller, får Nicole nå strålebehandling.

375. Deretter skal hun i minst ti år gå til kontroll, både på grunn av bivirkninger av den kraftige behandlingen og faren for at kreftcellene våkner opp igjen.

376. Men i mars drar Nicole til Beograd, Praha og kanskje Sarajevo.

Av Kjetil Østli



## 1. Livet etter ulykken

2. Alexander hørte et smell og ble forbannet.

3. Han trodde noen hadde kastet stein på bilen hans.

4. Etter at flagget var firt på halv stang, etter at bildet av en ung gutt var satt på pulten, etter at blomstene var satt frem, talene skrevet, sangene forberedt, etter at elevene på Horten videregående hadde klemmt hverandre, grått, slept seg opp de to trappene til gymsalen og det ble stille utenfor den røde mursteinsbygningen, sto en annen ung gutt og hans mamma alene igjen på parkeringsplassen.

5. De ventet, sa ingenting til hverandre.

6. Gutten og hans mamma nølte litt, deretter fulgte de stille, nesten umerkelig, etter og satte seg helt bakerst i gymsalen.

7. Fra der Alexander Nygaard-Andersen og moren hans hadde satt seg, kunne han se foreldrene til gutten han hadde drept.

### 8. Andreas.

9. På klassebildet var Andreas Aasjord Omholt pirat.

10. På bakerste rekke sto han, med lapp over øyet, bånd rundt hodet, eyeliner og påtegnede skjeggstubber.

11. Andreas hadde smilt bredt og selvsikkert til fotografen.

12. Det var så typisk Andreas, hadde Ane og Lisa fra klassen sagt i minnestunden.

13. Nesten ingen i klassen hadde våget å kle seg opp som sjørøvere, som avtalt.

14. Andreas derimot, han stilte opp, tok det helt ut.

15. Så typisk Andreas å ikke være redd for å skille seg ut.

16. Andreas Aasjord Omholt holdt alltid avtaler.

17. Alexander visste godt hvem Andreas var.

18. Hadde gått i samme klasse som søsteren hans.

19. Lillebroren og Andreas var kompiser, mødrene deres hilste vennlig på hverandre i butikken.

20. Bare to dager før ulykken hadde de sittet sammen hjemme hos pappa:

21. Alexander, lillebroren og Andreas.

22. De hadde pratet, hørt på musikk.

23. Alexander likte Andreas, han var alltid så blid.

24. Følger du den smale gangstien bort fra Horten videregående skole, langs de mange gravstøttene som ligger i skyggen av de eldgamle trærne, kommer du til et firearmet kryss.

25. Bortsett fra de svarte, nyasfalterte fartsdumpene og nye lyspærer i lyktestolpene, er det lite som er forandret siden den kvelden for ett år og tre måneder siden, da Andreas mistet livet sitt her, midt mellom to fotgjengerfelt.

26. Hadde du fortsatt rett frem over krysset, bare femti meter til, hadde du kommet til Bromsjordet, hvor ungdom fra Horten-området møtes for å skate på rampene eller låne øvingslokalene i kommunens gamle brakke.

27. Andreas hadde startet band sammen med tre kompiser.

28. Apereon, kalte de seg.

29. På lørdag skulle de i studio.

30. Om to dager skulle Andreas spille inn sin første demo.

### 31. Alexander.

32. Da Alexander var liten, løftet pappa ham opp på fanget og lot ham holde i rattet, lot den lille gutten tro at han kunne kjøre.

33. Da han var tretten år, kunne han håndtere en bil, helt alene.

34. Alexander likte å skru.

35. Han likte motor.

36. Da han var yngre, herjet han og vennene Hortens smale gater og ertet på seg politiet med trimmede mopeder.

37. Da Alexander var seksten år, hadde han allerede gjort seg lite populær på Horten politistasjon.

38. Men ikke nå lenger, ikke etter at han hadde fått lappen og reist til Telemark for å hente hjem sin nye, røde Nissan SX.

39. Han kjørte ikke lenger gatelangs i Horten, han kjørte aldri opp og ned Storgata.

40. Alexander var blitt voksen, fått seg fast jobb og leilighet på Skoppum.

41. Den siste torsdagen i oktober sto Alexander alene i kjelleren hos faren og jobbet på bilen.

42. Utenfor kjellerveggene sprutregnet det.

43. Etter å ha sagt ha det til pappa klokken syv den kvelden, satte Alexander seg inn i sin røde Nissan SX for å plukke opp en venninne.  
44. Om kort tid skulle de sitte i leiligheten hans på Skoppum, i ly for det forferdelige høstværet, og se på film.

#### **45. Ulykken.**

46. Musikk var Andreas' store lidenskap, hadde jentene fra klassen hans sagt under minnestunden.  
47. Man hørte alltid trommeslagene hans i nabolaget.  
48. Han spilte alltid den høyeste musikken, trommet alltid takten med hendene på alt han fant rundt seg.  
49. Denne torsdagen hadde han fortalt masse om bandet sitt, at han skulle på øving på Bromsjordet etter jobb.  
50. Han hadde gledet seg.  
51. Andreas Aasjord Omholt skulle en gang bli verdens beste trommis.

52. Alexander satte seg bak rattet og kjørte sydover mot Strandpromenaden.  
53. Han hadde vindusviskerne på – utenfor falt regnet fra en mørk himmel.

54. Senere, under rettssaken, skulle et vitne fortelle at uværet hadde slukket lyset over det firearmede krysset.

55. Etter at Alexander hadde redusert farten inn i svingen før krysset, passert det første fotgjengerfeltet og akkurat lagt foten på gasspedalen igjen, hørte han et plutselig smell i ruten.  
56. Han ble forbannet; noen hadde kastet en stein i frontruten hans.  
57. Han svingte inn til siden, ved en parkeringsplass på høyre side av veien.  
58. Sint åpnet Alexander døren og gikk ut i regnet.

59. Andreas gikk alltid med musikk i ørene.  
60. Moren hans, Gerd Lise, hadde sagt til ham så mange ganger at han måtte være litt forsiktig.  
61. Når han gikk med musikken på ørene mistet han en sans, hadde hun sagt.  
62. Men Andreas hørte alltid på musikk.  
63. Når han kom hjem om kveldene, kunne de høre musikken i hodetelefonene helt inn i stuen.

64. Alexander fant ikke noen stein i det firearmede krysset.  
65. Han gikk tilbake noen meter, så seg rundt i mørket.  
66. Da Alexander fikk øye på den mørkkledde gutten som lå i veikanten, noen meter bak bilen hans, da Alexander hadde løftet telefonen til øret og ringt ambulansen, hadde panikken allerede satt seg i årene hans.  
67. En mann som kom gående over krysset like etter, gikk bort til Alexander og spurte hva som hadde skjedd.  
68. Han bøyde seg ned mot gutten i grøftekanthen og spurte om fødselsdatoen hans, navnet hans.  
69. Gutten hadde ingen sår, ikke en skramme.  
70. Alexander hørte navnet, han hørte at det var Andreas som lå der.  
71. Alexander hadde kjørt på en venn.  
72. Andreas sa han hadde vondt i hodet.

73. Klokken halv åtte hadde regnet gått over til yr.  
74. Tåken hadde trukket innover fra havet.  
75. Fra Andreas' hodetelefoner fortsatte musikken å spille.

#### **76. Sykehuset.**

77. Da Gerd Lise hadde sett legen gjennom vinduet på venteværelset på Ullevål den natten, da hun så den bekymrede minen i ansiktet hans og blikket som festet seg forbi hennes, visste hun med én gang at sønnen hennes ikke skulle komme hjem mer.  
78. Han er i live, men han har ikke noe liv, hadde den unge legen sagt til henne.  
79. Gerd Lise hadde bedt ham, vær så snill, vær så snill, si at dette ikke er sant.  
80. Sykepleieren som hadde ventet sammen med henne, tok ansiktet hennes i hendene sine og sa; Gerd Lise, se på meg.  
81. Det er sant.  
82. Gerd Lise måtte forberede seg på hvordan hun skulle gi beskjeden til mannen sin som var på vei hjem fra forretningsreise i Frankrike, og til de to andre barna som satt hjemme i Horten og ventet på broren sin.  
83. Familien Aasjord Omholt skulle aldri få Andreas hjem igjen.

84. Etter sytten timer kom Veivesenet til det firearmede krysset.  
85. Blant blomster, hundrevis av lys, trommestikker, bilder og store ord, målte Vestfold Veivesen opp ulykken i meter og centimeter.

86. De noterte seg konsentrasjonen av glasskår i veien, ødelagte lyspærer i lyktestolpene.  
87. Og politiet tok blodprøver, de hadde bedt den unge sjåføren blåse inn i ballongen, bedt ham oppgi farten sin, hva som egentlig hadde skjedd, men politiet fant ingenting; Alexander var ikke dopet, han hadde ikke snakket i mobiltelefon, han hadde ikke drukket.  
88. Alt politiet hadde funnet, var en blek, ung sjåfør.

89. Alexander ble kjørt hjem til faren sin den kvelden, av to kamerater.  
90. Han hadde lagt seg på pappas sofa i stuen.  
91. Han hadde bannet.  
92. Han hadde ligget der i flere timer og bare bannet, han hadde bannet på at han skulle få alle, absolutt alle til å bruke refleks.  
93. Mamma Heidi hadde kommet, prøvd å roe ned sønnen sin, sagt at det kom til å gå bra med Andreas.  
94. Han hadde jo ingen sår, han hadde snakket, fortalt dem fødselsdatoen sin, navnet sitt?

95. Det aller verste, sier mammaen til Alexander, var å se sønnen sin ha det så uutholdelig vondt, uten å kunne gjøre noe med det, å se at sønnen din går i oppløsning foran øynene dine og alt du kan gjøre er å være der.  
96. Det skulle ha vært meg som satt bak rattet den torsdagen, sier Heidi.  
97. Klokken syv om morgenen fikk hun beskjeden på telefonen fra Gerd Lise.  
98. Om at Andreas lå i respirator på Ullevål, at legene ikke hadde klart å redde ham.  
99. Sekstenåringen fra Horten som ble kjørt inn fra Tønsberg sykehus med seks hjerneblødninger, døde på operasjonsbordet den 27. oktober.

#### **100. De overlevende.**

101. Det hjelper ingen å være bitter, sier Gerd Lise.  
102. Jo, hun og faren til Andreas hadde vært sinte, hadde hatt mye hat inni seg.  
103. Men da Gerd Lise hadde sett Alexander sitte der, så ung, blek, ødelagt, i rettssalen, hadde hun sluppet taket i det verste sinnet.  
104. Ingenting kan gi oss gutten vår tilbake, sier hun.  
105. Det som har skjedd har skjedd.  
106. Vi må komme oss videre, nå må Alexander komme seg videre.  
107. Andreas' venner har aldri hindret Alexander i å komme seg videre.  
108. De fortsatte å hilse på ham i gatene i Horten sentrum, de ga Alexander klapp på skulderen, trøstende ord.  
109. Samtidig samlet de inn alle bildene, videoene og brevene.  
110. De laget en nettside for å vise hvor mye de savnet Andreas, for å vise hvor glade de var i ham.  
111. Andreas' tidligere kjæreste skrev, hvitt på svart:  
112. «Hadde du vært her, hadde jeg aldri stoppa å kysse deg.»

113. – Hvordan forbereder man et sånt møte, et møte mellom familien til gutten som satt bak rattet og familien som aldri skal se sønnen sin igjen? spør Heidi, Alexanders mor.

114. Andreas' familie skulle hjem til dem, to uker etter ulykken.  
115. De skulle snakke ut sammen, de skulle finne ut ting.  
116. Hva skulle de gjøre neste gang de traff hverandre på butikken, på kjøpesenteret, på gaten?

117. Heidi kokte kaffe, satte frem koppene, gikk rastløst rundt i huset, gnicket på flekker på bordet som ikke var der.  
118. Men familien som kom, møtte dem med en klem, hadde sett på Alexander, klemte ham, spurt hvordan det egentlig gikk.  
119. Familien til Andreas hadde trøstet Alexander.

120. Bare tre år før ulykken i det firearmede krysset, hadde Gerd Lise tilfeldig plukket med seg donorkort fra Apoteket.  
121. Hun hadde tatt dem med seg hjem, snakket om det rundt middagsbordet den ettermiddagen.  
122. Men det skjer jo aldri oss.  
123. Det kommer jo ikke til å skje oss noe, husket Gerd Lise at de hadde sagt den kvelden.  
124. Likevel var alle enige om at det føltes riktig å ha et donorkort.  
125. Allerede før legen på Ullevål hadde rukket å stille det vanskelige spørsmålet kvelden den 27. oktober, svarte Gerd Lise at det var i orden, at sønnen hadde ønsket å donere.

126. Andreas Aasjord Omholt reddet fire andre liv den kvelden.

127. Fire andre familier slapp å gå julen i møte på samme måte som familien Aasjord Omholt.  
128. På en måte er det godt å vite at Andreas lever videre gjennom fire nye liv, sier Gerd Lise.

#### **129. Dommen.**

130. Alexander Nygaard-Andersen ble av Nordre Vestfold Tingsrett dømt til 30 dagers betinget fengsel med to års prøvetid, en ubetinget bot på 5000 kroner og tap av førerretten i 18 måneder.  
131. Svart på hvitt ble han dømt for overtredelse av Vegtrafikklovens bestemmelse om at «enhver skal ferdes hensynsfullt og være aktpågivende og varsom så det ikke kan oppstå fare eller voldes skade».  
132. Retten la vekt på at Alexander burde ha senket farten ytterligere inn i krysset.  
133. «Etter rettens syn foreligger det uaktsomhet selv om uaktsomheten ikke er veldig grov».  
134. Retten understreket også den mangelfulle belysningen i veikrysset og at «forulykkedes egen adferd i trafikken medvirket til ulykken».  
135. Dette er forhold som ikke fritar for skyld i dette tilfellet, men som er formildende ved straffeutmålingen».  
136. Ingen hadde kunnet si noe sikkert om hva som egentlig skjedde i det firearmede krysset den torsdagen.  
137. Sannsynligvis var Andreas i ferd med å krysse Strandpromenaden fra vest mot øst, midt mellom to fotgjengerfelt, på vei til øving på Bromsjordet.  
138. Men ingen kunne si noe om hvorfor han hadde gått rett ut i gaten, om han hadde løpt eller bare gått.  
139. Dette er en slik ulykke hvor alle tilfældighetene gjorde det uunngåelig, hadde Alexanders forsvarer sagt.  
140. Mens han hadde forsøkt å få Alexander frifunnet, sagt at dette var en ulykke som kunne rammet hvem som helst, hadde tingrettsdommeren snakket om allmennprevensjon.

#### **141. Etterpå.**

142. Alexanders foreldre var engstelige.  
143. De var redd han skulle gi opp, ikke orke å leve med den mørke kvelden i det firearmede krysset.  
144. Mens foreldrene til Alexander forsøkte å få sønnen sin tilbake, øvet Gerd Lise seg på å kjøre gjennom krysset, om og om igjen.  
145. Hver dag i en uke kjørte hun over smertepunktet, forsøkte å jevne det ut med asfalten.  
146. Vinteren kom til det firearmede krysset i Horten.  
147. Kommunen var blitt tilkalt, de hadde ryddet opp i blomster, trommestikker, store ord og bilder.  
148. Ved Horten videregående prøvde man å venne seg til en tom pult i klasserommet, de vendte tilbake til timeplanene, tilbake til mattetimene, norsktimene, tilbake til timene i den tomme gymsalen.  
149. Men Alexander lå våken om nettene, han fikk ikke sove.  
150. For den som har drept en venn, klarer ikke å slippe tak i tankene sine.  
151. Den som har drept en venn, klarer ikke å stå opp om morgenen.  
152. Mens Alexander kjempet med seg selv, satt Gerd Lise på Andreas' gutterom og kjente lukten av sønnens sengetøy.  
153. Andreas Aasjord Omholt skulle en gang bli verdens beste trommis.  
154. Reportasjen er skrevet etter samtaler med Alexander Nygaard-Andersen, hans familie og Andreas Aasjord Omholts pårørende

Av Kristiane Larssen

## 1. Claus dro forbi

2. Et forsøk på å forstå min gamle lærer som viste seg å ha en kvinne inne i kroppen.

**3. Første gang** jeg hørte at Claus Jørgen Knudsen hadde skiftet kjønn, var ved middagsbordet hjemme hos foreldrene mine.

4. Det var snakk om en «Claus», og jeg koblet ikke, fikk ikke med meg at det var den Claus som hadde vært læreren min på videregående.

### 4. Helstøpt.

5. Han hadde noe ved seg.

6. Det ville ikke være riktig å bruke ord som «forbilde», men jeg var 16–17 år og noterte meg, som andre, hvordan voksne menn var. 7. Han var entusiastisk, smilte alltid.

8. Han kunne navnene våre og var engasjert i det vi drev med.

9. Han spilte i band og laget film.

10. Han var den eneste av lærerne som noen gang inviterte oss hjem.

11. Han hadde lydstudio i kjelleren hvor han hjalp oss å sette lyd til bilder vi hadde tatt, og jeg husker at han tok frem gitaren og begynte å jamme, improviserte, og han torde å gjøre det, han var ikke flau, sjenert, stiv, slik vi var i den alderen.

12. Han var «fri», trygg, «hel» der vi var halve, usikre 16-åringene som grep mot konformiteten mens vi håpet en gang å bli andre, hele mennesker.

13. Han tok oss med opp etter jammingen og laget te og snakket til oss som om vi skulle vært voksne.

### 14. Kvaler.

15. Da jeg fikk vite at han egentlig hele tiden hadde ønsket å være kvinne, sto jeg overfor en merkelig blanding av følelser.

16. Den «korrekte» tanken ville være at han måtte velge dette selv, gå den veien han følte for.

17. Vi må være tolerante mennesker, akseptere andres valg.

18. Kvinneklærne og sminken er bare innpakning.

19. Det mennesket vi kjente som Claus Jørgen, vil alltid være det samme mennesket.

20. Man må være åpen, etc. etc.

21. Alt dette skulle jeg tenkt, men under der igjen fantes andre, udefinerte tanker som jeg ikke klarte å fortrenge.

22. Mennesket jeg trodde var fullkomment og helt, hadde hele tiden lurt oss.

23. Hvorfor kunne han ikke leve ut den han var, som Claus?

24. Ville han jamme, så kunne han da jamme.

25. Ville han lage film, så kunne han lage film.

26. Hvorfor trengte han da dette andre?

27. Gitt at sminke og kjoler er staffasje, at innpakning er irrelevant, hvorfor måtte han da trekke på seg disse dameklærne?

28. Det ble sagt at han sminket seg «overdrevent» og brukte kjoler ingen kvinner brukte, og disse banale innvendingene ble for meg et spørsmål om fornedrelse.

29. Dette som handlet om «stil», satte meg i forlegenhet, selv om «fornuften» hele tiden sa:

30. Når kjoler og sminke uansett er staffasje, kan ikke han da få bruke dem, uten at vi andre legger oss opp i det?

31. Tankene ledet mot nye spørsmål.

32. Hva er kjønn, som gjør det viktig for meg å bevare Claus Jørgen Knudsen som mann?

33. Hva er kjønn, som gjør at Claus Jørgen Knudsen vil risikere så mye for å bli kvinne?

34. Og hva er kjønn, som gjør at jeg forsøker så hardt å akseptere, men ikke klarer det?

### 35. Siste møte.

36. Da jeg møtte ham høsten 2008 var alt som før.

37. Vi hadde en fin samtale på en parkeringsplass, og i ettertid slår det meg at han på det tidspunktet, uten at jeg merket det, egentlig må ha vært kvinne, og må ha lurt på om jeg visste det.

38. Å møte ham nå ville vært noe annet.

39. Hva skulle jeg si?

40. Late som om alt var som før?

41. Å møte ham nå ville være beklemmende.

42. Det er likevel det jeg bestemmer meg for å gjøre.

### **43. Klassekamerater.**

44. «Claus Aase Schibsted Knudsen» står i telefonkatalogen med to numre.

45. I flere dager utsetter jeg å ringe.

46. Når jeg står med nummeret kjenner jeg et sug i magen.

47. Venter, ser etter noe annet å gjøre.

48. Går fra pulten, inn på kjøkkenet, tilbake.

49. Ringer.

50. Intet svar.

51. Forsøker å sende tekstmelding, men er usikker på om jeg skal skrive «Claus» eller «Aase», så jeg skriver bare «hei».

52. Jeg mailer noen gamle klassekamerater, spør hvordan de husker ham.

53. Snart får jeg svar:

54. «Jeg husker Claus godt.

55. Han var sympatisk og lett å få kontakt med,» svarer Signe Marie Andersen.

56. «Han var reflektert og gikk gjerne litt i dybden av ting.

57. Han var lett å like.»

58. Arne Skaug Olsen skriver:

59. «Jeg ser ham for meg med blondt halvlengt hår, en slags bollesveis.

60. Jeg husker at vi var i hjemmestudioet hans for å lære om lydinnspilling ...

61. Når du forteller at han har gjennomgått en kjønnskonneksjon frembringer ikke det en sterkere reaksjon enn et skuldertrekk hos meg.

62. Det bildet du sendte meg av Claus Jørgens nye persona, en dame, vel, for meg fremstår denne personen, i lys av fortellingen om kjønnsforvandling, som en person som har funnet trygghet i en konformitet, en avstemthet overfor omgivelsene, jeg går ut fra at hun/han fortsatt bor på Lillehammer, den mest småborgerlige byen i Norge, et sted hvor en transformasjon helst bør skjue fra annerledeshet til likhet.»

### **63. Vandring.**

64. Når Claus endelig svarer, er det som «Aase».

65. Stemmen er lysere.

66. Vi begynner å snakke om noe teknisk.

67. Jobben hans, fjernsynsproduksjon, «produksjon av nærvær».

68. Så kan vi forsiktig nærme oss de tingene jeg synes er rare.

69. Han har reflektert, sier han, «over den vandringen han gjør».

70. «Omgivelsene reagerer fra en forlenget ryggmarg».

71. Han er «inne i en bratt læringskurve».

72. Han lærer seg, sier han, å leve som «heltidskvinne».

73. Mens vi snakker er det som stemmen hans blir stadig mørkere.

74. Han er skeptisk til mitt forslag om intervju.

75. Plutselig sier han, i telefonen:

76. «Sitter du og noterer?»

77. Det gjør jeg, må jeg innrømme, og blir flau.

### **78. Dobbeltliv.**

79. Å finne de riktige ordene er vanskelig.

80. «Det som er rart for meg,» sier jeg, «er at du egentlig var kvinne allerede da, og at jeg overhodet ikke forsto det.»

81. – Jeg levde et dobbeltliv som kvinne allerede da.

82. – *Så hvorfor klarte jeg ikke å forestille meg det?*

83. – Jeg hadde jo ikke skjegg, da.

84. Han sier transpersoner blir eksperter på å skjule seg.

85. De burde jobbe i sikkerhetstjenesten, mener han.

86. Jeg sier jeg oppfattet ham som trygg, hel, og at det var derfor dette forundret meg så mye.

87. Han sier:

88. «Men det var jo akkurat uttrykk for det myke, det mindre machoaktige.»

89. Jeg spør om han er trygg.

90. Han svarer at han er tryggere enn noensinne, han er «kjempe-på-plass».

91. Vi snakker i en time.

92. Når vi er ferdige, har jeg ikke lenger vondt i magen.

### **93. Avisene.**

94. Han sender avisutklipp.

95. «Han ble henne» skriver Dagbladet, og tittelen irriterer meg, den høres ut som en vits på min gamle lærers bekostning, og jeg ser for meg hvordan desken i Dagbladet har ledd og tullet.

96. Neste artikkel er fra Gudbrandsdølen Dagningen.

97. Han «vet litt om hva mange tenker, men knapt tør si», sier han.

98. I Hamar Dagblad står det at han merket det som fem-seksåring.

99. Han «sto på loftet med mammas silkekjole».

100. Han hadde hele livet følt seg som kvinne.

101. «Claus vil gjerne ta del i venninnepraten med jentene, men blir skjøvet unna.

102. Han er av feil kjønn.»

103. «Visst prøver han å bekjempe det.»

104. En periode har han macho hobbyer, står det, som Ungdommens heimevern.

105. «Han forelsker seg også.

106. I en jente.»

107. Henne gifter han seg med.

108. Men livet som kvinne i en mannskropp fører etter hvert til depresjoner, som tvinger frem et skifte av kjønnsidentitet.

### **109. Velment.**

110. Journalisten i Hamar Dagblad skildrer en enkel verden.

111. Kona «kommer ham i møte på en helt annen måte enn forventet.

112. Hun elsker jo Claus.»

113. «For ungene er dette helt ukomplisert ...

114. For dem kunne han gått kledd som en sjiraff, de ville fortsatt kalt ham pappa.»

115. Jeg blir sittende og tenke at artikkelen må ha vært skrevet av en god person, en person som vil Claus vel.

116. Men snart begynner jeg å skrive spørsmål i margen:

117. «Er det så enkelt?»

118. «Bores det dypt nok?»

119. «Er vi virkelig så frie og aksepterende?»

120. Claus er kristen.

121. Hamar Dagblad forteller om da han fortalte det til presten:

122. «Vi har en ting til felles, du og jeg, vi går begge i kjole, sier [presten] og åpner armene for å gi Claus en skikkelig klem.»

123. Videre:

124. «Hodet er hevet og blikket direkte.

125. Claus er en stolt og glad transvestitt.»

126. «Selvfølgelig er det slik at folk stiller spørsmål.

127. Men Claus er åpen og gir svar.

128. Som regel får han da respekt tilbake, selv om det hender at menn føler seg så truet at de kan finne på å skjelle ham ut offentlig.»

129. Her tenker jeg:

130. Føler jeg meg truet?

131. Nei, faktisk ikke.

132. Truet i hvilken forstand?

133. Fordi det angriper en mannsrolle?

134. Nei, det må i så fall være en slags fremmedfrykt.

135. Det ukjente er truende.

136. Journalisten spør:  
137. «Hvis rommet for mannsrollen hadde vært større, tror du da at du ikke hadde hatt det samme behovet for å kle deg om?»  
138. Det svarer ikke Claus ordentlig på.  
139. Han tenker lenge.  
140. Han sier «det er et meget godt spørsmål», og svarer i stedet på noe helt annet.

141. Endelig får jeg e-post.  
142. Han har tenkt over saken.  
143. Han sier vi kan møtes.

#### **144. Underveis.**

145. På toget til Lillehammer ringer jeg en journalist som intervjuet Claus for noen år siden.  
146. «Jeg kan liksom ikke tro det,» sier jeg, «det er nesten så jeg tror han gjør det for å få oppmerksomhet eller noe.»  
147. Til det svarer hun:  
148. «Hvis du tror det, er det ditt eget problem.»  
149. «Det ligger mye dypere enn det.»  
150. På Lillehammer skinner solen.  
151. Vi går over jernbanebrua, mot nabolaget hvor jeg bodde som liten, forbi det som var isfabrikk, Døla-is, til en annen nedlagt fabrikk der vi skal møte Claus i et lydstudio.  
151. Jeg tenker:  
152. Skal jeg kalle ham «Claus» eller må jeg si «Aase»?  
153. Det riktige er Aase.  
154. Jeg må huske å si Aase.  
155. Men når vi går inn og han står der i korridoren, glemmer jeg det og plumper ut med «ER DET DEG, CLAUS?» og forstår straks at det er feil.

#### **156. Kjønnssidentitet.**

157. Vi går til et pauserom.  
158. Han forteller om da han var liten.  
159. «Jeg leker med venninnene mine.  
160. Plutselig skjønner jeg at jeg ikke hører hjemme blant dem.»  
161. Han begynner å skjule.  
162. Og hvordan skjuler man noe så basalt som en identitet?  
163. For det er det det handler om, sier han, «kjønnssidentitet, som er sjelelig forankret».

164. – *Hva er kjønnssidentitet, egentlig?*

165. – Ja, hva er det?

166. Hvis du vil finne svar på det, hvor den bryteren sitter eller hvor det er i hodet, så hadde det vært strålende.  
167. Jeg har en venninne som skanner hode etter hode, hun er spesialist, men det svaret har vi ikke.

168. – *Men beskriv det for deg.*

169. *Kjønnssidentitet.*

170. – Det er noe dypt i sjelen som gjør at du ønsker å føde dine barn, få bryster, og ha en kropp som stemmer med det du har i hodet ditt.

171. Man venter å få det andre jenter får.  
172. Bryster.  
173. I stedet får man hår på brystet.  
174. Og det mellom bena stemmer ikke.  
175. Du har en konflikt mellom hode og kropp.

#### **176. Harry Benjamin-syndrom.**

177. Han sier han fryktet han ville miste alt, «bygget et rom av 'redselsteiner'».  
178. «Jeg bygget opp redselstein etter redselstein og satte henne oppi og satte lokk på ...  
179. Av og til måtte jeg ta henne ut og lufte henne.  
180. Da kunne du finne meg i skjørt eller kjole, kjenne på det feminine, kjenne på det å være, *nå er jeg meg.*»



181. Han er åpen, som før, men ordene han bruker er *catchy*, innøvd, og et øyeblikk tenker jeg at en samtale mellom to fulle menn hadde vært bedre, en samtale der alle spørsmål stilles og alt kommer frem.

182. Han har lite til overs for dem som mener kjønn bare er kulturelt og sosialt konstruert.

183. – Jeg ble fostret opp som gutt.

184. Da burde jeg jo blitt gutt.

185. Så hvorfor i alle dager føler jeg meg som jente?

186. Hvor i all verden skulle det komme fra?

187. Han mener det er medfødt.

188. «Det skjer noe i fosterstadiet, i tredje–fjerde måned.

189. Fosteret får noe testosteron, noe går feil i koblingen mellom hode og kropp.»

190. – *Har du lett etter forklaringer i oppvekst og miljø?*

191. – Ja.

192. Men jeg er overbevist om at det er biologisk.

193. Han snakker om Harry Benjamin-syndromet.

194. Nettsiden *The Original Harry Benjamin Syndrome Site* omtaler det som en transkjønnethet som oppstår i fosterstadiet.

195. Andre steder heter det at både biologiske og psykologiske forklaringer er lansert.

196. En artikkel i Tidsskrift for Den norske legeforening opplyser at noen mennesker har en sterk konflikt mellom sitt biologiske kjønn og sin kjønnsidentitet.

197. En av 50 000 personer rammes.

198. Rundt 20 personer årlig får diagnosen transseksuell.

#### **199. Claus forteller.**

200. «Jeg hadde to pilarer:

201. gudstroen og musikken.

202. Begge er kjønnsnøytrale.»

203. I tenårene ble han i villrede.

204. Han ville ha venninner, men de trodde han ville kurtisere.

205. Så ble han forelsket, fant kona som han fikk tre barn med og fortsatt er glad i.

206. Likevel fortalte han ikke hemmeligheten.

207. Han levde et dobbeltliv til 1996.

208. Da orket han ikke lenger.

209. «Jeg måtte være ærlig mot meg selv, eller avslutte livet.»

210. Så kom hans nye identitet, Aase, inn i bildet.

211. Han fikk tilbud om kjønnsoperasjon, takket nei, men fikk hormonbehandling.

212. «Kroppen forandrer seg.

213. Huden blir glattere.

214. Man får bryster, som er utrolig godt.»

215. – *Audun Lysbakken, som nå er barne-, likestillings- og inkluderingsminister, skrev at «kjønn er noe man gjør, ikke noe man er».*

216. – Tja.

217. Jeg er jo et kjønn her jeg sitter, men jeg kjenner ikke at jeg har «gjort» det.

218. Jeg kjenner at jeg «er» det.

219. Det hender han blir møtt med fordømmelse.

220. En psykolog har forklart det.

221. «Da snakker de om voksne menn som har en liten, redd gutt inne i seg.

222. Når denne mannen ikke er trygg i sin egen mannsrolle, blir jeg provoserende, jeg gjør mannen usikker.»

223. – *Ja, hva er det der, egentlig?*

224. – Ja, hva er det?

225. – *Er noen blitt sinte på deg?*

226. – For mange år siden kom en mann og rakk ned på meg.

227. «Hvorfor har du sminke?» sa han.

228. «Og løst hår har du også?»

229. Det han gjorde var å rakke ned på de kvinnelige attributtene, det som gjør en kvinne til kvinne:

230. Hestehale, utringning.

231. Da ser jeg at kona reagerer på mannen sin.

232. Til slutt brøler hun:

233. «Hva med meg, da, mener du det samme om meg?»

234. Og da skjønner ikke mannen at han har avslørt et elendig kvinnesyn.

235. – Jeg sier til omverdenen at «her er jeg, sånn vil jeg leve, jeg har det bra.

236. Er det et problem for deg, så er det ditt eget problem.»

237. – *Hvis noen blir provosert, så er det menn?*

238. – Jeg blir så godt tatt imot av kvinner.

239. En gang over matpakka på en tidligere arbeidsplass kom en kollega og sa:

240. «Det er greit at du er transperson, men det er en privatsak, det kan du holde for deg selv.»

241. «Det er greit at du er deg, men hold det for deg selv», liksom.

242. – *Hva svarte du?*

243. – Jeg tror jeg sa:

244. «Her er jeg.

245. Og jeg *er*.»

#### **246. Mannsrolle.**

247. – *Hvis mannsrollen var annerledes, kunne du da ha levd som mann?*

248. – Nei ... tja ... hmmm.

249. Pause.

250. – La oss ta det ideelle samfunn.

251. Du kunne se ut som du ville, være deg selv, den du kjenner at du er ...

252. Så snakker han om noe annet.

253. Snart blir han kalt inn i studio av kompisene, «Salmekameratene», som de kaller seg;

254. de jobber med en plateinnspilling.

255. «Uuooooouu,» synger mannen ved miksebordet, «det skal være en lang tone som lever veldig.»

256. De er oppslukt av musikken, her har ingen tid eller ork til å tenke på kjønn.

257. Vi setter oss ned, hører på, og i denne lydstudioverdenen av knapper og spaker er jeg igjen 16-åringen i Claus Jørgen Knudsens kjeller, like forstyrret av dette «frie» hos dem som synger og improviserer, like stiv og sjenert i min egen mannsrolle.

258. Mot meg som en boomerang kommer den tåpelige motstanden min mot denne «Aase», fordommene mine, som jeg dog forbeholder meg retten til å sette på trykk.

259. «Veldig fint tuna nå,» sier lydmannen.

260. «Veldig bra.»

261. Ved ett tilfelle kommer en mann inn og sier «bra jobba, gutter!»

262. Så går det et sekund, og han sier «... og jenter.»

263. Claus Aase kommer ut av studio og sier med henvisning til Lysbakken:

264. – Hvordan går det med utøvelsen av kjønn ditt?

265. Jeg aner ikke hva jeg skal si.  
266. Han fortsetter.

267. – Hvor mye kjønn gjør du nå?

**268. Salmekameratene.**

269. Musikerne har kjent Claus i mange år.  
270. De mener Claus Aase fikk mer ro etter konverteringen.  
271. Claus kunne være sur, oppfarende, uten at de forsto hvorfor.  
272. Aase er morsommere.  
273. «Dette må ha forandret kameratskapet?» spør jeg en av dem.  
274. Han svarer:  
275. «Må det det?»

276. Geir Ole Dahlen har kjent Claus siden 1971.  
277. «Vi er enkle sjeler,» sier han.  
278. «Vi problematiserer ikke så mye.  
279. Det er en sakte tilvenning.  
280. Vi plumper ut og sier 'Claus' til Aase ... og jeg har sagt til henne:  
281. Det gjør ikke noe om du kler deg litt tøft.  
282. Selv om du har skiftet kjønn, trenger du ikke se ut som Gro Harlem Brundtland.»

283. En annen bryter inn:

284. – I starten gikk han jo kledd som ei kjerring.

**285. Exit.**

286. Før vi går sier Claus Aase at jeg burde «finne kvinnen i meg».  
287. «Du ville være en fin kvinne, du har lange vipper.»  
288. Han gir meg en klem.  
289. Det har han aldri gjort før.

290. «Er du en klemmer?» spør han.

291. «Nei» sier jeg, «jeg er altfor sjenert.»

**292. Fysisk reaksjon.**

293. På toget hjem fra Lillehammer den kvelden sitter jeg og fotografen, Ellen, igjen med mange spørsmål.  
294. Hva er det oppe i hjernen til Claus som sier at han er Aase?  
295. Hvordan er dette for familien?  
296. Hvordan kan det være «helt greit», og vi sier til oss selv at det er greit, og det er jo greit, og det går greit, men ...

297. Ellen forteller om en person som får gåsehud når han snakker om homofile.  
298. Han har ikke noe imot dem, men han får likevel denne fysiske reaksjonen.  
299. Hvorfor?

300. Hva er dette som sitter inne i oss, som vi ikke klarer å styre?

301. Hvorfor reagerer noen mot Aase?  
302. At de ikke er trygge på seg selv høres for enkelt ut, for man kan da være trygg og likevel synes dette er vrient?  
303. Ellen sier:  
304. «Man blir usikker, også når noen sitter i rullestol, for eksempel, for man er redd for å trå feil.  
305. Redd for å støte noen.  
306. For det er ukjent.  
307. Man vet ikke hva man skal gjøre.  
308. Eller si.  
309. Eller ikke si.»

310. Det irriterer meg at Ellen bruker «hun» om Claus.
311. «Hva er hun for deg:  
312. Mann eller dame?» spør Ellen.
313. Jeg sier:  
314. «Mann, helt klart.»
315. Ellen sier:  
316. «For meg er hun dame.  
317. Men det er likevel noe rart.»
- 318. Søsteren.**  
319. Kari Flatby er søsteren til Claus Aase.  
320. «Har du en søster eller bror?» spør jeg, og hun svarer uten å tenke seg om:  
321. – En bror.
322. Så må hun tenke.
323. – Jeg har vokst opp med en bror.  
324. Jeg prøver å venne meg til å si «Aase», men det er vanskelig.
325. Solen skinner inn vinduet i rekkehusleiligheten på Røa i Oslo, hvor hun passer barnebarnet på to år som farer omkring mens vi snakker.
326. – Det er en forunderlig ting, nesten ubegripelig.  
327. Og vondt.  
328. Da tenker jeg på at han har slitt med så fundamentale spørsmål.
329. «Jeg kan hinke!» sier barnebarnet.  
330. «Se!  
331. Et sår!»
332. – *Hvorfor ser du ham ikke som kvinne?*  
333. – Jeg forsøker.  
334. Men han må nok vise hvem han er som Aase.  
335. Og forskjellen på Claus og Aase.  
336. Jeg sliter med å skille mellom den Claus jeg kjenner fra før og den hun vil være som Aase.
337. – *Føles det kunstig?*
338. «JEG VIL MALE,» sier barnebarnet.
339. – Ikke kunstig.  
340. Men fremmed.  
341. Hvis han vil være Aase, er det greit for meg.  
342. Men han representerer en litt annerledes kvinnetype.
343. – *Hvordan da?*
344. – Nå er vi på nifse områder.
345. Hun henger seg opp i små ting.  
346. Selv har hun aldri brukt sminke.  
347. Det er «fremmed».  
348. Hun går i kjole, men er ikke opptatt av å være «veldig kvinnelig».  
349. Hun har aldri tvilt på at hun er kvinne, men har aldri brukt tid på å understreke det.  
350. Hun har aldri barbert bena, men broren er «opptatt av hår».
351. – For å bli kvinne må han på en måte bli det mer enn meg.

352. Det er mulig at jo fjernere man er fysisk fra det kjønn man vil uttrykke, jo mer ytre omkledding må til.  
353. Han har sagt at han vil ha meg med på sminkekurs.  
354. Det tror jeg ikke at jeg gidder.

**355. Idealiserer kvinnen.**

356. Hun er opptatt av et intervju han ga i NRKs Viggo på lørdag.  
357. «Sitte på tv og si at kvinner snakker i bisetninger!  
358. For noe sprøyt!»  
359. Hun fikk en trang til å korrigere «lillesøsteren» sin, og tenkte:  
360. «Hva slags kvinnesyn har han egentlig?»  
361. Hun mener han idealiserer kvinnen, gjør dem «mer mystiske enn de er».

362. – Det er vanskelig å diskutere med ham akkurat slik man gjør med andre kvinner.

363. – *Burde du ikke sagt «henne»?*

364. – Med henne! ...

365. Jeg ser at han vil være Aase mer og mer, presser grenser, og det vil få konsekvenser.  
366. Kona er en fantastisk kvinne, raus, en kjempejente.  
367. Det virker som om relasjonen bærer.

368. Hun forteller at Aase og kona har tatt forholdet på alvor og jobbet med det.

369. – *Du sa det som har skjedd med broren din var «ubegripelig»?*

370. – Det ordet er bedre enn «uforståelig».

371. Å få de bitene sammen, så han kan føle seg vel ... eller henne ... det er vanskelig å si henne – jeg hører det når jeg snakker ...

372. Barnebarnet sier:

373. «JEG VIL HA IS.»

374. – *Har du noen gang tenkt:*

375. *hvorfor kan han ikke bare leve som en feminin mann?*

376. – Nei.

377. For det har vært umulig for ham.

378. At han har utviklet bryster, og er så stolt av dem, er et så tydelig signal ...

379. Akkurat de puppene, når han går i singlet og vil at de skal synes, da tenker jeg:

380. Det der kunne han kanskje gjort litt mer diskré.

381. Hun går til kjøleskapet, henter en saftis, kommer tilbake og sier:

382. – Han har benektet at dette har noe med seksualitet å gjøre, men det har det.

383. Jeg spør hva hun mener.

384. Hun sier:

385. – Når man vedkjenner seg sitt kjønn, vedkjenner man seg sitt kjønnsorgan.

386. Jeg forstår fortsatt ikke.

387. Da sier hun:

388. – Tenk at du teiper kjønnsorganet ditt med sånn bred tape man taper vinduer med.

389. Og at du taper det bakover så du ikke skal kjenne at det er der, og at det bare er igjen et lite hull så du får tissa.

390. Det synes jeg faktisk du skal prøve.

**391. Datteren.**

392. Elen Sofie Rogne Knudsen er datteren til Claus Aase.

393. Hun er 19 år, vever, med mørkt hår, panneluggen i øynene, går med svart hettejakke.  
394. Hun er først sjenert, snakker lavt.

395. – *Liker du faren din best som mann eller kvinne?*

396. – Det er det samme.

397. Det er faren min uansett.

398. Hun var 14 da han fortalte det.

399. Hun sier at hun kanskje ikke forsto det helt.

400. – Jeg syntes bare det var spennende.

401. Jeg spurte om han hadde mange parykker.

402. Så prøvde vi dem og hadde det gøy.

403. Det var ufarlig.

404. – *Ufarlig?*

405. – Jeg forstår ikke hvorfor det skulle være en stor sak.

406. Senere forsto jeg at det ikke var så enkelt som det så ut.

407. – *Hvordan da?*

408. – At han skjulte det i så mange år, var redd for at noen skulle få vite det.

409. – *Sier du «han» eller «hun»?*

410. *Claus eller Aase?*

411. Jeg har for vane å si Claus.

412. Og «han».

413. Jeg har aldri vent meg til hva jeg skal si.

414. Det som kommer naturlig.

415. – *Dette er lettvin, slik du snakker nå.*

416. *Men det var da en stor endring?*

417. – Ja, men det gikk gradvis.

418. Jeg vente meg til det.

419. Han spurte om det var greit at han kledde seg om, om det passet.

420. Så ble det en vanesak.

421. – *Var det greit for søsknene dine også?*

422. – Jeg har ikke egentlig snakket med brødrene mine om Aase.

423. Slik jeg forstår det, er det ikke noe stort problem for dem.

**424. Å fikle.**

425. Hun spiller piano, fiolin, gitar, trompet og kirkeorgel, liker å sitte og klimpre for seg selv.

426. Hun liker å fikle med ting:

427. puslespill, rubiks kube, brodering, ringbrynje, Fantasy, klatring.

428. Hun har gått på folkehøyskole for å drive med dykking og paragliding.

429. Hun har nettopp fått plass på befalsskolen i Forsvaret.

430. Hun vil bli redningshelikopterpilot.

431. – *Er du redd for at moren og faren din skal gå fra hverandre?*

432. – Ikke egentlig.

433. Jeg er på vei til å flytte ut.

434. Det ville vært verre hvis jeg var 14.

435. Jeg ser at de klarer å komme seg gjennom det.

436. Noe annet hadde vært stusslig.
437. Men hvis folk ikke klarer å leve med hverandre, så ...
438. – *Du virker veldig fornuftig?*
439. – Kanskje litt for fornuftig noen ganger.
440. Hun sier at «Aase har nok flere kjoler enn meg».
441. «Den verste fargen jeg vet er rosa.»
442. «Jeg har to storebrødre jeg ser opp til.
443. Går de i bukse, går jeg i bukse.
444. Jeg har aldri brukt sminke.
445. Jeg har ikke hull i ørene.
446. Faren min er bedre på å sminke seg enn meg.
447. Jeg har aldri sett vitsen med det.
448. Det er upraktisk.
449. Tar mye tid.»
450. Hun er «guttete», sier hun, hun synes det er irriterende når guttene skal «være sterke og modige, og vi skal være de små prinsessene som skal bli reddet».
451. I bilen opp til Claus/Aase påpeker fotograf Ellen det ironiske:
452. Claus hadde to eldre søstre og ville bli kvinne.
453. Elen Sofie har to eldre brødre og er «guttete».
454. Og Aase er mer «kvinne» enn søsteren og datteren til sammen.
- 455. Det nye håret.**
456. Aase står på verandaen, barbent med de altfor store føttene.
457. Fra verandaen ser vi mørkegrønn skog, lysegrønne åkrer og Mjøsa som skinner blålig der nede.
458. Aase og kona byr på fiskekaker, kokte poteter, revet gulrot.
459. En vanlig ettermiddag på Lillehammer:
460. jobb – middag – korøvelse.
461. Aase har klippet seg.
462. Sist vi møttes hadde hun parykk.
463. Nå er håret hennes vokst ut, og hun viser stolt sveisen til fotografen.
464. De to har et fellesskap nå, det merker jeg.
465. Etter middag tar Aase meg med ned i kjellerleiligheten, et separat rom hvor hun har kvinnetingene sine, ting hun har samlet.
466. Her får hun besøk av venninner som ikke er konas venninner.
467. – Du sa «han» da vi satt oppe, sier hun.
468. – Jeg merket meg det.
469. Jeg blir flau.
470. – Det er helt greit.
- 471. Paradigmeskifte.**
472. Hun har tenkt på dette med «å gjøre kjønn».
473. Hun diskuterte med datteren, som sa:
474. «Jeg tenker jo ikke at jeg er kjønn.
475. Jeg er jo bare meg.»
476. Aase kjente seg igjen.
477. – Jeg vil være slik jeg ser ut oppe i hodet mitt.
478. Så «gjør» jeg vel kjønn, da, siden jeg vil det.
479. Siden sist har jeg diskutert med kjønnsforskere.
480. De sier Harry Benjamin-foreningen, som mener transkjønnethet er medfødt, representerer «en tydelig tokjønnsmodell».

481. Man er enten mann eller kvinne, man er født i feil kropp.  
482. Men forståelsen av transkjønnede er inne i et paradigmeskifte.  
483. Man er i ferd med å akseptere et spektrum av kjønnsuttrykk.  
484. Tokjønnsforståelsen utfordres av et variert transelandskap, forklarer etnolog Tone Hellesund.  
485. På spørsmålet om det er biologisk, svarer etnologen at oppfattelsen varierer, og at det varierer hvor transpersoner mener «kjønnet» sitter.  
486. «Hva tenker egentlig Aase når hun sier at hun alltid har vært kvinne?» spør hun.
487. Jeg spør Aase:
488. – *Dette med å være kvinne oppe i hodet.*  
489. *Det er det egentlig bare du selv som vet?*
490. – Ja.
491. – *Føler du noen gang at du ikke blir trodd?*
492. – Det hadde vært godt for meg om vitenskapen kunne sette en lapp i panna mi og si at «den dingsen er sånn og sånn, derfor er han kvinne».  
493. Det hadde vært lettere.  
494. Men jeg kjenner meg trodd.
- 495. Kvinnerommet.**
496. Rundt oss er det grønne planter, kunst på veggene og rosa stoler med hvitt skinn.  
497. «Det blir ikke til at jeg sover her nede,» sier Aase, «jeg sover med kona, vi er glade i hverandre og det er godt å kripe inntil hverandre.»
498. – Hvis man vil beholde sine kjæreste, blir det en blanding mellom å ta hensyn og hva du faktisk klarer med hensyn til helsen din.  
499. Det er en balanse.
500. Aase er fortsatt «i mannsuttrykk», som hun sier, overfor kona og de nærmeste.  
501. Resten av tiden er hun kvinne.
502. – Tenker du bare på deg selv, kan du miste kontakten med barna, kona, dem du er aller mest glad i.  
503. Hva er viktigst i livet ditt?  
504. Mitt svar var:  
505. Familien.  
506. Venner.  
507. Det sosiale.  
508. Målet mitt var å beholde alt det.  
509. Det var derfor vi brukte 13 år på dette.
510. Stemmen brister, øynene er blanke.
511. Når jeg ser henne slik, forstår jeg at jeg må tenke på dette med en annen type alvor.  
512. Mistenksomheten forsvinner.  
513. Det er en tendens til at man ler av «transer», og når jeg har fortalt andre om denne saken, har latteren sittet løst.  
514. Kjønnsbyttet tilhører fleipens verden – fest, karneval, Great Garlic Girls – men står du overfor en person som kjemper for å beholde det kjæreste i livet, stilner latteren.  
515. I stedet åpnes den passive aksepten, evnen til å godta at vi mennesker har ting i oss som er merkelige.  
516. Jeg kan ikke lenger irritere meg over Claus, men må akseptere Aase.  
517. «Her er jeg» – det er et enkelt utsagn, men komplisert.  
518. Nå kan jeg også gjenkjenne mine kvaler som konservatisme, frykt for menneskelig forandring, slik et barn hater å se sine foreldre fulle.  
519. Menneskelig transformasjon er smertefullt, kjønnsbytte er naturstridig.  
520. Man søker trygghet.  
521. Man vil bevare fortiden, vil ikke ha minnene om sin egen skolegang forstyrret.



522. Plutselig ser jeg at rommet vi sitter i er det samme som var lydstudio for 20 år siden.

523. Bjelken i taket var skillett mellom studio og kontrollrom.

524. Rommet er blitt Aases kvinnerom.

525. – Nå sitter jeg igjen og er takknemlig for å få være den jeg er, sier hun.

526. – Jeg kan leve mitt liv og samtidig beholde familien.

527. De respekterer meg.

528. Jeg kjenner meg hel.

### **529. Kulturhuset Banken.**

530. Korøvelse en hverdagskveld på Lillehammer.

531. De synger på fransk, og en emosjonell verden strømmer inn over dem.

532. De har stripe skjorter, ullgensere, tursekker med noter, og ler når dirigenten sier «sopranene er veldig flinke til å gjøre dette legato, hører dere det?»

533. Aaaa a a aaa!

534. Ååå jeg er ute og flyr!»

535. Aase sitter blant mennene.

536. Hun synger tenor.

537. Pause.

538. En mann sier:

539. «Jeg kjente Claus i mange år. 550. Som Aase er han blitt en annen person.

541. Jeg må bli kjent med ham på nytt.

542. Vet liksom ikke hva jeg skal si til ham.»

543. En kvinne sier:

544. «For meg er Aase bare Aase.»

545. – *En vanlig kvinne?*

546. – Et menneske.

547. Så synger de igjen.

548. Utenfor vinduet durer motorsyklister forbi.

549. Inne er en lysekrone, et flygel, og en mengde korsangere fra Lillehammer og omegn for hvem dette i noen tilfelle utgjør ukens høydepunkt – en arena der Claus i stadig større grad er blitt Aase, men fortsatt sitter blant tenorene.

550. De lager rare ansiktsuttrykk når de synger, løfter øyenbrynene, synger tonene ut, vart og åpent.

551. Aase står der i den store kroppen, de grove hendene, de brede skuldrene, og det er lett å tenke at hun er sterk.

552. «Det er noe feil i tenoren.»

553. Dirigenten stopper dem.

554. «Får jeg høre tenorene fra start.»

### **555. Avskjed.**

556. Før vi drar, spør Aase om jeg er blitt klokere.

557. Jeg sier jeg nok aldri vil forstå, ikke før jeg ser verden gjennom hennes øyne.

558. Hun svarer:

559. «Hvordan kan du forstå, når jeg selv ikke forstår?»

560. – *Noen ganger må man bare akseptere.*

561. – Det skumle er at det er så eksistensielt.

562. At du er villig til å avslutte livet ditt hvis kroppen er feil.

563. Så kjører vi stille mot Oslo mens solen går ned.

564. Claus Jørgen Knudsen er forbi.  
565. Fortiden kommer ikke tilbake.

Av Simen Sætre

# 1. Smørebukken

2. De siste 15 årene har Rune Hauge formidlet salg av norske fotballspillere til engelske klubber mer enn 60 ganger.

3. For å få dette til, har fotballagenten smurt nøkkelpersoner i de engelske klubbene med penger og tjenester.

4. LONDON-TAXIEN GLIR OPP foran luksushotellet i West End.

5. Ut stiger fotballagent Rune Hauge.

6. Det er uvanlig gode tider for eksport av norske fotballspillere til England og denne aprilkvelden har Rune Hauge avtalt å møte en av sine meget gode forbindelser i engelsk fotball, manageren Graeme Souness.

7. Klokken nærmer seg 23 og Souness sitter allerede i hotellbaren sammen med en ung kvinne og nyter en drink etter middag.

8. Straks Hauge entrer baren, finner den norske fotballagenten frem en brun C-5 konvolutt og rekker den til den kjente manageren.

9. - Her, ta denne før vi glemmer det, sier Hauge.

10. Souness tar imot konvoluttene som i løpet av sekunder forsvinner ned i vesken til kvinnen han er sammen med.

11. Og så: Champagne.

12. Ny på jobben.

13. Ullevaal stadion, onsdag 24.mai, 2006.

14. VM-klare Paraguay møter Norge.

15. Kampen er 23.minutter gammel da Blackburn-spilleren Morten Gamst Pedersen skrur et frispark som lander perfekt på hodet til Frode Johnsen.

16. 1-0 til Norge.

17. Når landslaget er samlet denne sure maikvelden på Ullevål, har Rune Hauge kontroll på nesten halvparten av troppen.

18. Ikke minst er han agent for de aller mest lovende spillerne, for eksempel Marius Johnsen og Christian Grindheim.

19. De unge som snart er moden salgsvare og som skal følge Gamst Pedersen til utlandet, aller helst England.

20. Rune Hauge har siden slutten av 80-tallet stått for et 60-talls overganger hvor norske fotballspillere har fått seg engelsk arbeidsgiver.

21. Han er mannen som sikret seg 100 millioner i provisjon da Norges Fotballforbund solgte tv-rettighetene til TV 2 ifjor.

22. Han forhandler medieavtaler i hele Europa, han selger fotballspillere fra hele verden og var selv sagt involvert da den berømmelige John Obi Mikel-saken dominerte nyhetsbildet for et år siden.

23. De utvalgte.

24. Tidligere landslagssjef Egil "Drillo" Olsen nikker anerkjennende fra sin plass på vip-tribunen når Norge scorer.

25. En dødball etter hans smak.

26. Rett ved siden av Olsen sitter tidligere landslagsspiller Tore Pedersen og smiler bredt.

27. Stolen hans er merket Libero Group.

28. Libero Group?

29. Libero er Guernsey-selskapet Rune Hauge (52) benytter når han kjøper og selger spillere og det er Tore Pedersens nye arbeidsgiver.

30. Selskapet ble for eksempel brukt da nevnte Gamst Pedersen gikk til Blackburn fra Tromsø i august 2004 for 2,5 millioner pund, Hagues siste virkelig store salg fra Norge til England.

31. Tore Pedersen er nyansatt som Rune Hagues talentspeider og kontaktskaper.

32. Han er også agentens forlengede arm inn i landslagsmiljøet .

33. Men hvordan har Rune Hauge, en ukjent kar fra skibygda Voss, slått seg opp til å bli en av de mest innflytelsesrike fotballagentene i Europa?
34. Hvordan har Hauge skaffet seg forbindelser som har gitt hundretalls millioner på kontoen og fangarmer inn i de store klubbene i England?
35. - De samme managere går igjen når Rune Hauge selger spillere til England, sier tidligere direktør i Sportsklubben Brann, Knut N. Kristiansen.
36. Brann-direktøren har også drevet som fotballagent og kjenner miljøet bedre enn de fleste.
37. Men hvorfor noen få, utvalgte managere?
38. - Det kommer av at de ikke er sine arbeidsgiveres beste venn, sier Kristiansen.
39. Gutta på benken.
40. Er det bare sportslige hensyn som er grunnen til den enorme eksporten av norske spillere til England de siste 15 årene via Rune Hauge?
41. La oss se på noen få eksempler.
42. I juli 1999 ble Lillestrømspilleren Runar Normann solgt av Hauge-systemet til Coventry.
43. Det var ingen stor suksess.
44. Normann hadde i utgangspunktet en treårsavtale.
45. Men han kom bare på banen i 13 seriekamper for sin engelske klubb.
46. Faktisk mente Coventry at nordmannen var så dårlig, at klubben betalte 1,7 millioner kroner for å løse ham fra kontrakten.
47. I 1997 ble Stig Johansen hentet av Hauge-apparatet fra Bodø-Glimt til Southampton.
48. Ingen suksess, det heller.
49. Johansen var innpå i seks kamper for den sør-engelske klubben.
50. Til slutt ble han omtalt som "useless" og fikk knapt nok være med på trening.
51. Ståle Solbakken var ganske god i Lillestrøm, men ingen suksess i Wimbledon.
52. Han spilte bare seks seriekamper i England.
53. Startes stjernesudd Frank Strandli ble solgt av Hauge til Leeds og var på banen i 15 kamper før han ble sendt hjem til Norge.
54. Hauge solgte også Erik Nevland fra Viking til selveste Manchester United.
55. Nevland var i klubben i to og et halvt år og fikk spille en eneste seriekamp.
56. Og Rosenborgs midtbanespiller Kåre Ingebrigtsen ble solgt av Hauge til Manchester City for 325.000 pund.
57. Til alles store overraskelse.
58. - Ufattelig at vi klarte å få solgt ham for så mye.
59. Han var i utgangspunktet ikke god nok for det nivået.
60. Jeg var veldig overrasket over at de ville ha Kåre, sier daværende Rosenborg-direktør, Arne Dokken.
61. Kåre Ingebrigtsen fikk 15 kamper for City.
62. Så var det slutt.
63. - Det kunne jeg nesten sagt deg på forhånd, påpeker Dokken.
64. Uansett - Rune Hauge tjente gode penger på salget.
65. Mester i mellomlegg.
66. ð Har det slått deg at du kanskje ble kjøpt av Arsenal fordi manager George Graham ble betalt av Hauge?
67. Det blir stille i i andre enden av telefonen før en myk sørlandsdialekt svarer.
68. - Jeg skjønner hva du mener.
69. Men det har faktisk ikke vært i mine tanker, sier den tidligere landslagsbacken Pål Lydersen.
70. Spørsmålet til Lydersen er ikke tatt ut av løse luften.
71. Høsten 1991 ble han overraskende solgt fra IK Start til Arsenal.

72. Men hvorfor?

73. En brukbar norsk back, ja vel.

74. Men til en engelsk storklubb?

75. Dokumenter fra Det engelske fotballforbundet, FA, viser at historien om Lydersen startet i september 1991 da Arsenal-manager George Graham fløy til Oslo for å møte Rune Hauge og ledelsen i IK Start.

76. Hauge og Graham hadde gjort handler tidligere.

77. På Cecil Hotel i Oslo sentrum ble partene enige om prisen på Pål Lydersen: 215.000 pund.

78. Hyggelig nok.

79. Men toppledelsen i Arsenal fikk oppgitt en helt annen sum.

80. De fikk vite at klubben skulle betale Start 500.000 pund for nordmannen.

81. En differanse på 285.000 pund.

82. Dette mellomlegget havnet til slutt på en konto i skatteparadiset Guernsey.

83. Kontoen var kontrollert av Rune Hauge.

84. Som også sørget for at George Graham fikk sin del.

85. Merry Christmas, George.

86. Lille julaften 1991 var det nemlig tid for julegaveutdeling.

87. Hauge og Graham møttes til en drink i loungebaren på Park Lane Hotell på Piccadilly i London.

88. - Jeg har noe til deg, George, sa Hauge og tok opp en konvolutt.

89. Graham puttet konvolutten i stresskofferten.

90. Vel hjemme kunne han telle pengene: 140.500pund i brukte 50 pundsedler.

91. Cirka 1,7 millioner kroner.

92. Pål Lydersen hadde på sin side en adskillig enklere jobb da han skulle telle opp kampene han fikk spille for Arsenal.

93. Sørledingen startet knapt i en eneste seriekamp i den tiden han bodde i London.

94. I løpet av fire år var han på banen 15 ganger.

95. Men julegaven fra Hauge skulle få store konsekvenser for George Graham.

96. Ved en tilfeldighet ble det oppdaget at han hadde mottatt penger under bordet.

97. Det engelske fotballforbundet (FA) satte i gang sin egen etterforskning i saken.

98. Dagens Næringsliv har fått tilgang til rapporten som FAs etterforskere skrev og dommen som ble felt over Arsenal-manageren:

99. "We are in no doubt that Mr. Graham's conduct was extremely serious and has brought great shame on the game of football."

100. Og dommen?

101. George Graham ble utestengt fra all fotball i ett år og fikk sparken i Arsenal.

102. Hva med Rune Hauge, agenten som hadde betalt ham penger?

103. På flyttefot.

104. I 1994 fikk Økokrim en telefon fra de britiske skattemyndighetene.

105. George Graham hadde nemlig satt pengene fra Rune Hauge rett inn på konto i Irland og senere overført dem til en stiftelse på Jersey.

106. Mistenkelig.

107. Telefonene fra de britiske skattemyndighetene førte til en storstilt etterforskning av Rune Hauge.

108. Saken dreide seg om grovt bedrageri og skatteunndragelse i forbindelse salg av norske spillere til England.

109. Økokrim og Skattedirektoratet slo til med bokettersyn og dokumentbeslag i Hauges selskaper.

110. Selv nektet Hauge konsekvent å la seg avhøre av politiet.

111. Midt under etterforskningen flyttet Hauge seg og all sin virksomheten til den britiske kanaløya Guernsey.

112. Guernsey er et paradys for dem som ikke ønsker innsyn.

113. Gjennom stiftelser og kompliserte selskapsstrukturer gjorde Hauge jobben nærmest umulig for både Økokrim og andre som ønsket å kikke ham i kortene.
114. For eksempel bostyrere.
115. Strie strømmer.
116. Da Hauge flyttet til Guernsey, var det god lønnsomhet i hans norske selskaper.
117. Men i mars 1997 var det plutselig tomt i kassa, selskapet ble slått konkurs og kreditorene satt spørrende tilbake.
118. Bostyrer fikk imidlertid en vanskelig oppgave da han prøvde å følge pengestrømmen inn og ut av selskapene.
119. Store summer vandret mellom Hauge, Tyskland og Guernsey.
120. Dette var penger som bostyreren blant annet mistenkte å være returprovisjon og smøring av managere.
121. Hauge var på sin side ikke noe særlig interessert i å snakke med bostyreren.
122. Han fikk sågar en uteblivelsesdom fra Forliksrådet.
123. Konkursen ble deretter henvist til retten.
124. - Jeg ble sittende med flere spørsmål enn jeg hadde da jeg startet.
125. Og jeg fikk ingen svar.
126. Jeg fant flere ting jeg mente vi burde gå videre med, men boet hadde ikke midler, sier bostyrer og advokat Fredrik Bie.
127. Huges pengestrøm ble altså ikke fulgt til veis ende.
128. Bostyrer ble nødt til å henlegge saken.
129. Ikke nok med det.
130. Etter tre års etterforskning henla Økokrim i 1997 siktelsen mot Hauge på grunn av bevisets stilling.
131. Huges advokat Dag Steinfeldt gikk hardt ut i mediene og brukte henleggelsen som et bevis på at hele Rune Huges virksomhet nå var renvasket for godt.
132. Og hva var det egentlig Økokrim hadde holdt på med i tre år?
133. Vi skal snart inn i Økokrims innerste sirkler.
134. Men la oss først ta en tur ut i Rune Huges verden.
135. Licence to sell?
136. I 1996 var den tidligere Arsenal-manageren George Graham tilbake i fotballmanesjen etter utestengelsen.
137. Denne gang som manager i en annen engelsk toppklubb,
138. Leeds United.
139. Etter bare noen måneder i sjefsstolen kjøpte han sin første Leeds-spiller.
140. Nok en gang en traust norsk back: Gunnar Halle.
141. Og nok en gang med en norsk agent i kulissene.
142. ð Jeg brukte Rune Hauge hele tiden, sier Halle til DN i dag.
143. Hvis det er som Halle sier, at det var Hauge som var agenten hans da Graham hentet ham til Leeds, er ikke det helt uproblematisk.
144. I forbindelse med Graham-saken ble Rune Hauge suspendert som fotballagent av Det internasjonale fotballforbundet, FIFA.
145. Derfor hadde ikke Hauge gyldig agentlisens i desember 1996 da han sørget for at Halle ble kjøpt av George Graham.
146. Hauge hadde ganske enkelt ikke lov til å selge Halle.
147. På nyåret i 1998 var det engelske fotballforbundet FA nok en gang på jakt etter managere som hadde mottatt penger under bordet fra fotballagenter.
148. I all hemmelighet ble Gunnar Halle innkalt til avhør for å svare på spørsmål om sin agent Rune Hauge og om overgangen til Leeds ett år i forveien.
149. Halle liker dårlig å bli minnet om denne episoden:
150. - Det har ikke du noe med.
151. Jeg har ikke til hensikt å gi deg noe informasjon om dette, sier Halle, som i dag er assistenttrener i

Lillestrøm.

152. Milliarder i minus.

153. Historier om managere som blir bestukket av agenter, går igjen i England.

154. Denne våren pågår det nok en etterforskning i regi av FA.

155. I januar i år kom nemlig manager Mike Newell i fotballklubben Luton Town til å rope at han flere ganger er blitt tilbudt bestikklser fra agenter dersom han ville kjøpe spesielle spillere.

156. - Det er korrekt.

157. Jeg kan ikke gi deg noen navn på agenter.

158. Men tror du virkelig at det bare er George Graham som har mottatt bestikklser her i England, sier Newell til Dagens Næringsliv.

159. Avisen The Times anslår i en artikkel i januar i år at det har forsvunnet over en milliard kroner ned i lommene på utro managere bare de siste 14 årene.

160. Høyt press.

161. Ø Det var ren utpressing.

162. Unnskyld meg, men dette er altså i Norge.

163. Er det en slik moral vi skal ha i norsk fotball?

164. Ordene tilhører tidligere Brann-direktør Knut N. Kristiansen.

165. En maikveld i 1994 kom han fornøyd hjem fra Strasbourg.

166. I løpet av noen hektiske timer hadde Kristiansen forhandlet med den japanske storklubben Sanfrecece Hiroshima om salg av midtstopperen Tore Pedersen.

167. Partene var blitt enige om en overgangssum på 1,3 millioner kroner, penger som trengtes sårt i den bunnskrapte klubbkassen i Idrettsveien i Bergen.

168. Men Brann-direktøren hadde ikke før kommet hjem, så ringte telefonen.

169. - Det var Rune Hauge.

170. Han ga klar beskjed at dersom Brann ikke satte inn 30.000 pund på kontoen hans, så ville det ikke bli noe salg.

171. Hauge var Tore Pedersens agent.

172. Og hadde ikke krav på noe som helst fra Brann.

173. Men Hauge lar sjelden sjansene gå fra seg.

174. - Jeg kunne ikke annet enn å overlate saken til styret, sier Kristiansen.

175. Bergensklubben hadde egentlig vedtatt at den ikke ønsket å handle med Rune Hauge på grunn av agentens dårlige omdømme.

176. Men i nøden spiser selv bergensere gode forsetter.

177. Styret vedtok å overføre pengene til Hauge.

178. - Jeg følte et sterkt ubehag i møtet med Rune Hauge, sier tidligere styremedlem i Brann, Tore Sjursen, som bekrefter historien.

179. Rundt hele bordet.

180. Rune Hauge er en lidenskapelig bridgespiller og har blant annet et EM-sølv i bridge.

181. Han vet hvor viktig det er å kjenne motstanderens kort.

182. Derfor plasserer Hauge seg gjerne på flere sider av bordet når en spiller skal selges.

183. I 1999 solgte Rune Hauge midtbanespilleren Eirik Bakke fra Sogndal til Leeds i 1999 for 45 millioner kroner.

184. I denne overgangen hadde Hauge minst to roller.

185. Han representerte både spilleren og klubben.

186. Dessuten hadde han uvanlig gode kontakter i Leeds.

187. Ikke rart kanskje, at resultatet ble en overgang på 45 millioner kroner, norgeshistoriens nest største.

188. Samme historie i den siste store overgangen hvor landslagsvingen Morten Gamst Pedersen gikk fra Tromsø til Blackburn for drøyt 30 millioner kroner.

189. Sportslig leder i Tromsø, Tore Rismo, bekrefter at Hauge forhandlet for Tromsø samtidig som han var agent for spilleren.

190. Helt greit?

191. Ø En part kan bare sitte på en side av bordet, sier administrasjonssjef Svein Rustad i Norges Fotballforbund.

192. Han viser til at Det internasjonale fotballforbundets regler forbyr partene å blande kortene i en overgangssak.

193. Rustad påpeker at Hauge kan straffes for regelbruddet.

194. - Hvis det blir innledet etterforskning, kan Hauge få suspensjon eller en bot, sier han.

195. Men Norges Fotballforbund har aldri innledet noen etterforskning av Rune Hauge, til tross for at forhandlingsmetoden har vært en gjenganger siden tidlig på 90-tallet.

196. Kanaliserer pengene.

197. Landsbyen Vale på Guernsey, denne uken.

198. Hunden heter Keano og er oppkalt etter den hissige, irske fotballspilleren Roy Keane.

199. Nå kommer den glefsende etter Dagens Næringsliv.

200. Eiendommen heter "Les Rocques Barrees".

201. Den ligger praktfullt til, skjult mellom en liten skog av gamle trær og prydbusker.

202. Ut gjennom porten, rett bak den mannevonde belgiske fårehunden, kommer eieren.

203. Hun heter Lisa Davey og er minst like hissig som den fribente.

204. Hun hugger tak i fotografen, ødelegger solbrillene hans og prøver å rive til seg kameraet.

205. Hunden glefser og setter tennene i fotografens tøy

206. Lisa Davey er Rune Hauges kjæreste og samboer på Guernsey.

207. Ikke bare det.

208. Lisa Davey styrer et konglomerat av selskaper og stiftelser som har til formål å sikre eierne minst mulig skattetrykk og mest mulig anonymitet.

209. - Jeg har kjent Rune i 11 år, bekrefter Davey etter å ha roet seg ned enn smule.

210. Forholdet har vært lønnsomt for Rune Hauge.

211. Davey har sørget for at han er vel etablert i skatteparadiset.

212. Hun administrerer selskapene hans og de to har han kjøpt opp en lang rekke eiendommer på øya.

213. - Jeg vil ikke snakke om Runes business.

214. Det må du spørre ham om, sier Davey.

215. Sporene fra parets ulike selskaper fører til Monaco, Isle of Man, Bahamas og Israel.

216. Hauges penger er med andre ord godt gjemt.

217. En av hans tidligere partnere anslår at Hauge har verdier for rundt 300 millioner kroner.

218. Og pengene kommer godt med når maskineriet i agentvirksomheten hans skal smøres.

219. Dyre råd. Ø

220. Jeg ble urolig.

221. Jeg fikk utrolig dårlige rapporter på hvordan det gikk med pengene mine.

222. Så jeg måtte jo gjøre noe.

223. Fotballspilleren Ronny Johnsen er ikke særlig lysten på å snakke om investeringene sine på Guernsey og han lider av påtagelig dårlig hukommelse.

224. Men historien hans viser en annen side ved Rune Hauges virksomhet.

225. Agenten kontrollerer ikke bare selve spillerovergangen, han styrer over en hel verdikjede.



226. I oktober 1996 ble det opprettet en stiftelse på Guernsey som ble kalt "Leader Trust".
227. Eier av stiftelsen var Ronny Johnsen.
228. Han var akkurat blitt proff i Manchester United.
229. Rune Hauge nøyde seg ikke bare med å være agent i overgangen.
230. Han hadde også en anbefaling å komme med over for den unge, norske spilleren:
231. Invester pengene dine på Guernsey.
232. Sarnia Corporation Management og Fiscal Trustees Ltd tok seg av ordningen.
233. Selskapene var og er heleid av Lisa Davey.
234. Hauge ga Johnsen ett råd til:
235. Du må la mine kontakter forvalte pengene som ligger i stiftelsen også.
236. Og Johnsen var ikke alene om å følge Hauges råd.
237. Gjennom Lisa Davey og gjennom Hauges samarbeidspartnere i finansmiljøet, hadde norske fotballspillere rundt årtusenskiftet plassert 200 millioner kroner på Guernsey.
238. Problemet var at de norske folkeheltene satt i klisteret.
239. Ronny Johnsen måtte eksempelvis bruke over to år, advokater og skatteeksperter både i Norge og England for å løse opp stiftelsen og få kontroll over egne penger.
240. Det kostet ham dyrt.
241. DN har snakket med flere av fagfolkene som var hyret inn for å rydde opp for Johnsen.
242. De anslår at fotballspilleren har tapt millionbeløp, både i form av høye honorarer til forvalterne og dårlig avkastning.
243. Ronny Johnsen fikk til slutt grep om egen formue, tok den med seg hjem til Norge og oppga beløpet til skattemyndighetene.
244. Men det er uklart hvor mange av de andre hjemvendte proffene som har gjort det samme, eller om formuene deres fortsatt befinner seg Hauges system i skatteparadiset.
245. - Det skal du gi faen i, sier fotballspilleren Alf Inge Håland, når han blir spurt om han fortsatt har penger på Guernsey.
246. - Det kommer du aldri til å få vite.
247. Alltid beredt.
248. Ø Nei, nei, nei.
249. Det må være en misforståelse.
250. Den nervøse stemmen tilhører sjefsspeider i fotballklubben Aston Villa, Ian Broomfield.
251. Og han blir nærmest desperat når hans mange turer til Norge og forholdet til Rune Hauge kommer opp.
252. Broomfield var en gang politimann, men skiftet bransje.
253. Han ble talentspeider, fikk opplæringen av Hauges manager-venn George Graham i Tottenham før han ble speider i Leeds og senere Aston Villa.
254. Ian Broomfield har besøkt Norge og Hauge cirka 15 ganger; på en rekke landskamper, mange klubbkamper og flere ungdomslandslagsturneringer.
255. Oppholdene har vært betalt av Hauge.
256. I tillegg har sjefspeideren vært på plass når norske lag har trent på La Manga i Spania og han var selvsagt til stede under fotball EM i 2000 hvor han bodde på fasjonable Chateau du Lac i Genval.
257. Opplegg og regi: Rune Hauge.
258. - Jeg kjenner ikke Hauge bedre enn andre fotballagenter, påstår Broomfield.
259. Selv om Hauge aldri drikker alkohol, trives han best når natten senker seg og snippen sitter løsere.
260. Noe han har til felles med Ian Broomfield.
261. Talentspeideren likte også at de samme hyggelige damene jevnlig var til stede da Hauge inviterte.
262. Gode venninner av Rune Hauge var stadig på plass både i Oslo, London og Spania.
263. Programmet i Oslo var stort sett det samme:

264. Først noen drinker i skinnsalongene på Hotell Bristol i Oslo, så en middag enten på Bristol eller på Restaurant Lofoten på Aker Brygge, før de endte på nattklubben Smuget.

265. Det var Broomfield som anbefalte Leeds å kjøpe Eirik Bakke i 1999.

266. Et salg som sørget for at Rune Hauge fikk fem millioner kroner inn på sin konto.

267. Hvor er pengene mine?

268. Forholdet til manager Graeme Souness går som en rød tråd gjennom hele Hauges virksomhet.

269. Souness og Hauge har mange felles kontakter.

270. For eksempel talentspeider Ray Clarke.

271. Han har jobbet under Graeme Souness både i Southampton og i Newcastle.

272. I 1999 anbefalte Clarke klubben Coventry å kjøpe Runar Normann fra Lillestrøm.

273. Anbefalingen førte frem.

274. Rune Hauge skal ha tjent to-tre millioner kroner på dette salget.

275. Runar Normann havnet som nevnt på benken før Coventry bestemte seg for å punge ut for å bli kvitt ham.

276. Noe som ikke bekymret Clarke nevneverdig.

277. Han ville ha betalt for jobben.

278. Og det var ikke fra arbeidsgiveren.

279. Flere kilder DN har snakket med i Hauge-systemet, forteller at Clark ringte og etterlyste de 400.000 kronene som skulle settes inn på hans konto på kanaløya Isle of Man.

280. Ray Clark benekter overfor DN å ha mottatt penger fra Hauge.

281. Hvordan fikk egentlig Hauge alle de gode kontaktene i den engelske toppserien?

282. Døråpneren.

283. Få kjenner navnet.

284. Men han har vært en av de viktigste medspilleren i Rune Hauges karriere.

285. Og han har fått godt betalt.

286. I en rapport fra det engelske fotballforbundets disiplinærkomité dukker det opp nok en talentspeider med tilknytning til Rune Hauge.

287. Mannen heter Steve Burtenshaw.

288. Før Burtenshaw begynte i Arsenal på begynnelsen av 90-tallet, hadde han en avtale med Hauge om at han skulle ha 25 prosent av all business han skaffet agenten.

289. Burtenshaw skal i denne perioden ha presentert nordmannen for mer enn 24 managere, trenere og speidere i den engelske ligaen.

290. Burtenshaw sa opp avtalen med Hauge da han begynte å jobbe i Arsenal som sjefsspeider under George Graham.

291. Men Inland Revenue, de engelske skattemyndighetene, gjorde en interessant oppdagelse da de etterforsket det skandalebefengte Pål Lydersen-salget:

292. Talentspeider Burtenshaw hadde i all hemmelighet mottatt flere hundre tusen kroner fra Rune Hauge samtidig som han var ansatt i Arsenal.

293. Tidenes mediesak.

294. Theatercafén i forrige uke.

295. - Vi kjørte hodet i veggen.

296. Da vi kom til Liverpool fikk vi beskjed om at når ytre fiender truet fotballklubbene, så sto de samlet, sier tidligere hovedetterforsker i Økokrim, Terje Weimoth (60).

297. Den erfarne politimannen har tredagers-skjegg, solbriller og skinnjakke.

298. Jevnlige opphold på Spanias solkyst har gitt ham et brunt drag i ansiktet.

299. Det er ni år siden han gikk inn på kontoret til sin sjef Anstein Gjengedal og fortalte at de var nødt til å kaste inn håndkleet.

300. Da hadde Weimoth brukt tre år av sitt liv til å etterforske den norske fotballagenten Rune Hauge.

301. Det hadde vært et tungt og vanskelig løp.

302. Etterforskningen ble i løpet av de tre årene rammet av en rekke uheldige omstendigheter.

303. Skilsmisse, sykdom, fødsel, og dødsfall førte til at fire forskjellige statsadvokater var innom og ledet etterforskningen.

304. - Bytte av statsadvokat så ofte kan være problematisk og er selvfølgelig ikke ønskelig, sier en av statsadvokatene på saken, Inger Marie Sunde.

305. Mediepresset hadde vært enormt.

306. De norske fotballheltene var i ferd med å kvalifisere seg til VM i Frankrike.

307. En rettssak mot Hauge ville trekke inn flere av de mest profilerte landslagsspillerne.

308. - Vi ble kanskje for feige.

309. Det hadde blitt tiårets mediasak hvis den hadde havnet i retten, sier Weimoth.

310. Hauge-saken engasjerer ham fortsatt.

311. Etterforskeren forteller om samarbeidet med Scotland Yard.

312. Og om hvordan hverken påtalemyndigheten i England eller Arsenal var lystne på all den negative publisiteten en eventuell rettssak mot George Graham ville gi.

313. Ingen var egentlig interessert i å anmelde George Graham og Rune Hauge.

314. - Fotballklubbene er i ferd med å bli uangripelige.

315. De tror de kan gjøre som de vil, bare de er gode nok.

316. Vi opplevde at fotballklubbene var mest interessert i å beskytte seg og sine egne.

317. De ville ikke gi oss innsyn, sier Terje Weimoth.

318. Han får støtte fra sin tidligere sjef i Økokrim, som i dag er politimester i Oslo:

319. - Vi hadde problemer med å komme gjennom både hos norske og engelske klubber.

320. Det var en lukket verden, forteller Anstein Gjengedal.

321. I skuffen.

322. Hva ble Hauge etterforsket for?

323. Ble han egentlig gransket for smøring av managere?

324. - Vi hadde mistanke om det.

325. Men nei, det var ikke noe tema i denne etterforskningen, sier tidligere Økokrimsjef Anstein Gjengedal.

326. Rune Hauge ble kun etterforsket for skatteunndragelse og bedrageri i to enkelttilfeller.

327. Han ble aldri etterforsket for betaling av managere og talentspeidere slik mange har trodd.

328. Flere interessante spor som kom frem under etterforskningen ble liggende urørt i skuffen.

329. For eksempel historien om visemanageren i Nottingham Forest:

330. Den tidligere norske landslagsspilleren Alf Inge Håland har brukt agent Rune Hauge gjennom hele sin karriere.

331. I 1992 ble han solgt fra Bryne til Nottingham Forest.

332. Bryne gikk med på å selge ham for 150.000 pund.

333. Samtidig hadde Hauge blitt enige med Nottingham Forest at de skulle betale adskillig mer, nemlig 350.000 pund.

334. Differansen havnet som vanlig på kontoen til Rune Hauge.

335. Haugens egen forklaring til Gulating Lagmannsrett viser at han også sendte penger videre til utvalgte ledere i klubben.

336. Kort tid etter at kontrakten mellom Bryne og Nottingham Forest var underskrevet og Alf Inge Håland var på plass i klubben, fikk plutselig visemanager i klubben, Ronnie Fenton mye bedre råd.

337. I havnebyen Hull kunne Fenton hente 45.000 pund i cash, sendt i en fiskekasse på en tråler.

338. Med hilsen fra Rune Hauge.

339. Dette kom frem da Det engelske fotballforbundet gransket saken.

340. - Jeg bryr meg lite om Hauge har betalt managere eller ei, sier Alf Inge Håland, nå sportslig leder Bryne.

341. Grådige Graeme.

342. Ø Det var første gangen jeg så den dritten på nært hold.  
343. Jeg ble forbanna.
344. Tidligere Rosenborg-formann Eldar Hansen nøler ikke når han skal beskrive det som skjedde da Rune Hauge solgte RBK-spilleren Stig Inge Bjørnebye til Liverpool.
345. Ø Vi hadde hørt ryktene lenge, men det var første gang vi fikk bekreftet at det var sann.
346. Sann?
347. Salget av Bjørnebye, nåværende assistenttrener for det norske landslaget, fulgte det vanlige Hauge-mønsteret.  
348. Rosenborg-styret fikk oppgitt en overgangssum for spilleren på 4,4 millioner.  
349. Så kom det frem at Liverpool faktisk skulle betale 6,6 millioner.  
350. Over to millioner rett til Hauge, med andre ord.
351. Dagens Næringsliv har fått tilgang på Økokrims etterforskningsmateriale og avhørsprotokoller i Hauge-saken.  
352. Her er Bjørnebye-overgangen og spørsmålet om de to millionene som gikk til Hauge et eget tema.  
353. Protokollene viser at da RBK-ledelsen krevde en forklaring på den voldsomme differansen, fikk de klart svar fra agent Rune Hauge.
354. - Han forklarte at han hadde betalt manageren i Liverpool 500.000 kroner i forbindelse med overgangen, sier Eldar Hansen.  
355. Hans forklaring blir støttet av andre i det samme Rosenborg-styret.
356. Hvem som var manager i Liverpool på det aktuelle tidspunktet?
357. Ingen andre enn Graeme Souness.
358. Eldar Hansen fortsetter:
359. Ø Souness driver big business.  
360. Når han begynner i en ny klubb, selger han unna spillerne og kjøper nye.
361. Også Hauge selv har bekreftet at det ble betalt penger til "andre" knyttet til Bjørnebye-overgangen.  
362. Dette kom frem i en voldgiftssak.  
363. På spørsmål fra dommeren nektet Hauge å opplyse hvem disse "andre" var.
364. Statistikken er grei nok.  
365. Graeme Souness har vært manager både i Liverpool, Southampton, Blackburn og Newcastle.  
366. I samtlige klubber har han kjøpt norske spillere fra Rune Hauge.  
367. Og Hagues aller siste store overgang, Morten Gamst Pedersen.  
368. Hvilken manager det var som nok engang handlet med Hauge?
369. Riktig.  
370. Graeme Souness
371. Landslagstrener Stig Inge Bjørnebye sier til DN at han ikke kjente til at Graeme Souness fikk penger i forbindelse med salget til Liverpool.  
372. Statsadvokat Arnt Angell i Økokrim ledet Hauge-etterforskningen i slutfasen.  
373. Han bekrefter at Økokrim aldri forfulgte påstandene om smøring av Graeme Souness som kom frem i avhørsprotokollene.  
374. - Det la vi bare bort, sier han.
375. Deppa Drillo.  
376. Tilbake på Ullevaal stadion.  
377. Kampen mellom Norge og Paraguay ebber ut på stillingen 2-2.  
378. En hoderystende Egil "Drillo" Olsen forlater Vip-tribunen.

379. - Jeg blir deprimert, sier Drillo om det norske spillet.  
380. Noe annet som deprimerer den gamle landslagssjefen, er tilstandene ved kjøp og salg av fotballspillere.  
381. Olsen bekrefter at han også fikk tilbud fra agenter da han jobbet som manager etter at landslagskarrieren var over.  
382. Drillo er ikke et sekund i tvil om hva han mener om managere som tar imot penger fra agenter ved spillersalg.

383. - Det er reinspikka korrupsjon.

384. Og det er bare å beklage.

\*\*\*\*

385. DN har flere ganger ringt Hauge for å be han kommentere forholdene som kommer frem i denne artikkelen.

386. 26. april i år sa Rune Hauge følgende da han ble oppringt:

387. "Jeg sier nei til å ha kontakt med Dagens Næringsliv.

388. Jeg gidder ikke å ha noe med DN å gjøre.

389. Du må bare skrive hva du vil.

390. Jeg er i et møte i Stockholm.

391. Spring, spring, spring."

392. Torsdag denne uken, ny telefon til Rune Hauge:

393. "Du får ikke stille meg noen spørsmål.

394. Jeg er overhodet ikke interessert i å snakke med deg, ikke overhodet.

395. Det er bare å legge på.

396. Klikk."

397. Dagens Næringsliv har ikke lyktes med å komme i kontakt med Graeme Souness.

398. DN har vært i kontakt med hans arbeidsgiver, lagt igjen beskjed på hans telefonsvarer og levert våre spørsmål skriftlig på døren hjemme hos Souness.

399. Souness har ikke svart på henvendelsene.

Av Knut Gjernes og Bjørn Olav Nordahl

## Vedlegg 2: Intervjuguide

### Spørsmål til Kjetil Østli

- Hva var din intensjon med å skrive denne teksten?
- Hva ønsker du at leseren skal sitte igjen med etter å ha lest den?
- Hva tenker du er viktigst med den litterære journalistikken: Først og fremst å informere, eller å skape historier som skal fenge leseren?
- Hvilke type saker mener du den litterære journalistikken egner seg spesielt godt til å dekke?
- Tror du en litterær skrivemåte kan gi en mer helhetlig beskrivelse av virkeligheten enn det mer konvensjonell journalistikk kan?
- Det finnes modeller som man gjerne kan plassere sine historier inn i. Det ser ut til at du har bygget din tekst opp omkring modellen «Den tredje fortellermåte». Hvordan påvirker det teksten tror du?
- Tror du det er en fare for at man kan bli så opphengt i at historien skal passe inn i en form, at man kan risikere å tilpasse innholdet etter formen, og ikke omvendt?

### Ang tilstedeværelse:

- I Nicole-saken: I hvor stor grad har du vært til stede og observert for å skrive denne historien? Hvor er du til stede, hva er skrevet ut fra samtaler?
- Ut fra kun å lese teksten kan man hevde det ofte er en usikkerhet knyttet til hvor du til enhver tid befinner deg. (Om du er til stede eller ikke) Er det en utfordring overfor leseren?
- Ligger troverdigheten til teksten hovedsakelig i at vi skal stole på journalisten, eller i det at kilder og metode skal vises frem i teksten, slik at leseren selv avgjør det hele?
- Et par steder i teksten bestemmer du deg for å bryte med fortellervinkelen og tre inn i historien: Du omtaler «oss» og stiller et direkte spørsmål. Hva er grunnen til dette?
- Da overlegen ringer Nicole og sier at hun er frisk (går ut fra at dette er en rekonstruksjon?), skriver du: «Så svarer hun fortumlet». Hvordan kan du vite sikkert at Nicole var «fortumlet», om du ikke selv var til stede? Er dette noe Nicole har fortalt deg direkte, eller tolket du det ut fra det Nicole fortalte?

**Rekonstruksjon:**

- Ved å lese Nicole-saken svært nøye, kan man finne to steder hvor det er sannsynlig at du bruker rekonstruksjon: En scene som omhandler det tidspunktet Nicole fikk vite at hun hadde kreft og den avsluttende scenen hvor Nicole lager fiskeboller hos en venninne. Stemmer det at dette er rekonstruksjon?
- Er det din intensjon at leserne skal forstå at det er rekonstruksjon?
- Forrige gang jeg intervjuet deg, sa du at du stort sett hadde sluttet å benytte deg av rekonstruksjon, fordi du synes det var så vanskelig å vite at det du skriver er riktig. Hva mener du om dette nå?

**Fri indirekte tale, indre monolog:**

- Hvordan arbeider du med personer du omtaler for å kunne gjengi deres tanker som indre monolog?
- Jo Bech Karlsen hevder indre monolog prinsipielt er umulig, fordi menneskers indre tilstander ikke er tilgjengelige via journalistiske metode. Hva mener du om det?
- Ut over denne teksten har jeg ikke sett deg benytte deg så mye av indre monolog i de journalistiske tekstene dine. Har du endret holdning til indre monolog de siste årene?
- Noe du vil føye til tilslutt?

## Spørsmål til Kristiane Larssen

- Hva var din intensjon med å skrive denne teksten?
- Hva ønsker du at leseren skal sitte igjen med etter å ha lest den?
- På hvilken måte fører bruk av litterære grep til en bedre historie enn om den hadde vært skrevet som en vanlig nyhetssak, ved bruk av nyhetstrekanten?
- Hva tenker du er viktigst med den litterære journalistikken: Først og fremst å informere eller å skape historier som skal fenge leseren?
- Hvilke type saker mener du den litterære journalistikken egner seg spesielt godt til å dekke?
- Tror du en litterær skrivemåte kan gi en mer helhetlig beskrivelse av virkeligheten enn det mer konvensjonell journalistikk kan? På hvilken måte da?
- Hvordan gikk du frem for å skrive teksten?
- Var det din intensjon i denne teksten å opptre som en objektiv journalist? Er det viktig i denne typen tekster?

### **Tekst passer inn i form:**

- Mange litterære tekster likner på hverandre, især i oppbygning. Hva tror du er grunnen til dette?
  - Det finnes jo for eksempel flere modeller som man gjerne kan plassere sine historier inn i.
  - Har du tatt noe hensyn til dette, da du skrev denne teksten?
- Jeg synes teksten din passer inn i den såkalte «dramamodellen». Var det tiltenkt?
- Tror du det er en fare for at man kan bli så opphengt i at historien skal passe inn i en form, at man kan risikere å tilpasse innholdet etter formen, og ikke omvendt?

### **Kilder og metode:**

- Benyttet du deg av kilder utover det som blir nevnt i etterteksten? (Alexander, hans familie og familien til Andreas)
- Mener du selv at du har utelatt kilder i denne historien?



- Erteteksten gir kun et generelt bilde av hvilke kilder som *hovedsakelig* er blitt benyttet, ikke i hvilken sammenheng de forskjellige kildene har bidratt til historien. Kan en slik tekst erstatte de åpne kildene inne i reportasjen?
- Tror du at det at du tilbrakte såpass mye tid med Alexander hadde noen innvirkning på hvordan du har valgt å vinkle historien?
- Når man blir kjent med ham er det naturlig å utvikle sympati for ham, for det han har opplevd. Tror du at det har påvirket historien i forhold til den rollen du gir Alexander?
- I hvor stor grad er Alexander eneste kilde til informasjon?
  - Har du sjekket alle deler av historien hos flere kilder?
- Vil det å henvise til åpne kilder inne i teksten kunne forringe lettlesetheten, og gjøre historien mer komplisert å lese?

### **Rekonstruksjon:**

- Hvordan skal en journalist gå frem for å være sikker på at historier basert på rekonstruksjon er riktige?
- Bør det gå frem av teksten at det er rekonstruksjon, slik at leserne forstår at du ikke selv har vært tilstede og observert? Hvorfor/hvorfor ikke?
- Er det problematisk at du ikke selv har vært til stede, da du tilsynelatende hovedsakelig benytter deg av de involverte/ den ene siden til å fortelle historien?
- Hvordan kan du vite med sikkerhet at Alexander reduserte farten inn mot svingen før ulykken skjedde?

### **Ladet språk:**

- Benytter man seg av et «annet språk» når man skriver litterær journalistikk, fremfor konvensjonell journalistikk?
- Jeg vil i denne teksten hevde at du benytter deg av mye følelser i språket. Er du enig i den karakteristikken?
- Kan det være problematisk å bruke et følelsesladet språk i journalistikk? På hvilken måte da?
- Noe du vil føye til?

## Spørsmål til Simen Sætre

- Hva var din intensjon med å skrive denne teksten?
- Hva ønsker du at leseren skal sitte igjen med etter å ha lest den?
- På hvilken måte fører bruk av litterære grep til en bedre historie, enn om den hadde vært skrevet som en vanlig nyhetssak ved bruk av nyhetstrekanten?
- Hva tenker du er viktigst med den litterære journalistikken: Først og fremst å informere eller å skape historier som skal fenge leseren?
- Hvilke type saker mener du den litterære journalistikken egner seg spesielt godt til å dekke?
- Tror du en litterær skrivemåte kan gi en mer helhetlig beskrivelse av virkeligheten enn det mer konvensjonell journalistikk kan? På hvilken måte da?
- Hva er tanken bak overskriften *Klaustrofobi*?
- Hvorfor velger du å gjøre kildehenvisningene til en del av teksten?
- Hvem vil du si er hovedpersonen i denne historien? Er det deg eller Claus?

### Subjektivitet:

- I lærebøker om journalistikk fremheves det gjerne at journalisten *ikke* skal være hovedperson i egne historier, men isteden la saken stå i front og trekke seg selv ut når det formidles. Dette for å opptre som en objektiv og nøytral journalist. I denne teksten kan man vel nesten hevde at du gjør det totalt motsatte?
- Hva mener du at din tydelige tilstedeværelse tilfører teksten?
- Tror du «subjektiviteten» kan tilføre historien et perspektiv som man via mer konvensjonell journalistikk, neppe kan oppnå?
- Lå det noen utfordringer i det at du kjente din kilde/intervjuperson på forhånd?
- Det virker som om du har svært sterke følelser for denne saken?
- Leseren blir kjent med Claus gjennom dine øyne. Det kan derfor hevdes at vårt syn på Claus på den måten blir farget av ditt syn på ham. Hvilke utfordringer gir det?
- Fordi du har en så stor tilstedeværelse i teksten, og viser egne tanker og meninger, kan man nesten karakterisere teksten din som en blanding av kommentar og reportasje? Vær Varsom-Plakaten fremhever jo at dette er noe man skal skille?

- Tror du at det at du er så tydelig til stede i teksten, og viser egne meninger, kan føre til mer sannferdige beskrivelser av den virkeligheten du skriver om?

### **En «dypere sannhet»:**

- Ut fra måten du siterer de nevnte avisene i teksten på, kan virke som om du mener at den konvensjonelle journalistikken ikke borrer dypt nok for å utforske temaet så grundig som du ønsker. Er det en oppfatning som stemmer?
- På hvilken måte kommer du dypere enn de konvensjonelle artiklene du siterer?
- Du fremhever en rekke problemstillinger i begynnelsen av teksten – i hovedsak: Hva er kjønn. Kommer du egentlig nærmere svarene på de problemstillingene du forsøker finne ut av? På hvilken måte?
- I forhold til de fordommene som presenteres: Er det privatpersonen Simen Sætre sine tanker og meninger, eller er det en «Simen Sætre», hvor meningene i noen grad er tilpasset slik at de passer inn i historien slik du ønsker å beskrive den?
- Hva er grunnen til at du tar med en rekke innspill fra barnebarnet til søsteren til Claus Aase i teksten, da det egentlig ikke er relevant for historien?

### **Claus:**

- Ut fra teksten virker det som om Claus i utgangspunktet ikke var særlig begeistret for å stille opp og la seg intervjuet?
- Du er til tider ganske kritisk i mot Claus i artikkelen din. Hva syntes han i etterkant om fremstillingen?
- Noe du vil føye til tilslutt?

## Spørsmål til Bjørn Olav Nordahl

- På hvilken måte mener du bruk av litterære grep kan føre til en bedre undersøkende journalistikk?
- Tror du en litterær skrivemåte kan gi en mer helhetlig beskrivelse av virkeligheten enn det en mer konvensjonell skrivemåte kan? I så fall på hvilken måte?
- Hvilke type saker mener du den litterære journalistikken egner seg spesielt godt til å dekke?

### Åpningsscenen:

Utdrag fra teksten:

LONDON-TAXIEN GLIR OPP foran luksushotellet i West End. Ut stiger fotballagent Rune Hauge. Det er uvanlig gode tider for eksport av norske fotballspillere til England og denne aprilkvelden har Rune Hauge avtalt å møte en av sine meget gode forbindelser i engelsk fotball, manageren Graeme Souness. Klokken nærmer seg 23 og Souness sitter allerede i hotellbaren sammen med en ung kvinne og nyter en drink etter middag. Straks Hauge entrer baren, finner den norske fotballagenten frem en brun C-5 konvolutt og rekker den til den kjente manageren.

- Her, ta denne før vi glemmer det, sier Hauge.

Souness tar imot konvoluttene som i løpet av sekunder forsvinner ned i vesken til kvinnen han er sammen med. Og så: Champagne.

- Fortell om hvordan denne scenen ble utarbeidet.
  - Er dette en rekonstruksjon?
  - Hvordan vet dere det som står her så nøyaktig hvis dere ikke selv har vært til stede?
- Dere går langt i å antyde at det foregår en bestikkelse. Samtidig utelates informasjon som dato, navn på hotell og hvilken fotballspiller dette dreier seg om. Kan det være problematisk overfor leseren?
- Denne scenen har store likhetstrekk med andre scener - fra for eksempel film - som viser lyssky virksomhet. Tror du det er en fare for at man kan bli så opphengt i at historien skal passe inn i en form, at man kan risikere å tilpasse innholdet etter formen, og ikke omvendt?
  - For eksempel så fremheves det: «Og så champagne». Samtidig skrives det senere i teksten at Hauge faktisk er avholdsmann?

**Rekonstruksjon:**

- Hvordan skal en journalist gå frem for å være sikker på at scener basert på rekonstruksjon er riktige?
- Bør det gå frem av teksten at det er rekonstruksjon, slik at leserne forstår at journalisten ikke selv har vært til stede og observert? Hvorfor/hvorfor ikke?

**Kilder:**

- Ut fra teksten ser det ut til at dere i større grad velger å utelate kildene i de partiene hvor det benyttes rekonstruksjon, enn i de mer konvensjonelle partiene. Hvorfor er det slik?
- Er det en utfordring overfor leseren å ikke benytte seg av åpne kilder i en slik situasjon?
- Kan sekvenser hvor det er benyttet åpne kilder «veie opp» for andre sekvenser hvor det ikke er presentert noen kilder?
- Ligger troverdigheten til en tekst hovedsakelig i at vi skal stole på journalisten, eller i det at kilder og metode skal vises frem, slik at leseren selv avgjør?
  
- Noe du vil føye til?